

عجالة عن

القصة العراقية الحديثة

بقلم : محمد مستجاب

اليانسة المضحكة لاستمرار عطف القراء واعجابهم واثرائهم السريعة المباشرة لكتابتهم لهم في الحقيقة تزييف مشين لمفهوم الواقعية كمدرسه اصيلة تقين بصدق مفهوم الإنسان (٢) هذه المحاولات هي التي أدت - بقواها وضغوطها الى التيه الواسع الذي تشقت داخله القصة العراقية زمنا طويلا ، لا تستطيع أن تجمع خلايا كيائها رغم المحاولات البطولية الخلاقة التي قام بها جيان وفؤاد التكرلي .

لكن مذبذبة تشيكوف (دعوني استخدم هذا التعبير) تكاد تكون قد توقفت تماما في السنين ، بحيث ظهر موسى كويدي وموفق حضر ومحمد خضير والربيعي وادعون صبرى وخضير عبد الأمير ، اقول (تكاد) لأن بقايا المذبذبة تظهر أحيانا في هذه المناوشات الفرعية بين أبطال قصص حديثة وبين أبطال تشيكوف لكنها لاتزيد عن مناوشات لا يلبث الكاتب أن يركز جهده ليعضد أبطاله ويصنع ثروته .

في مجموعة موفق خضر (مرج في فردوس صغير) نجد الشعور بالشلل والاحباط يطغى على أبطال المجموعة القصصية ، حيث يصبح المعجز عن الحل هو الحل ، فالنوار يضبط على الرسوم ودقات الملل تفتت السعرات الحراية لكيان الفرد ، هذا التفتت الذي يصبح في حد ذاته معبرا رئيسيا لفهم معظم القضايا الخاصة او العامة ، حيث تترك الأمور تتساق في سلبية فزجة من خلال التعود المؤلم للواقع ، ولعمد قصة (العساير) انضج وأرقى ما في المجموعة ، رغم عدم قدرة الكاتب الشاب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة او اضافات تكنيكية خشبية أن تصبح عبئا على أسلوبه الذي ظل محافظا على انشائيته الهادئة ..

في الطريق من بيروت الى بغداد - الصيف الماضي - وفي سيارة مصابة بالتواء في الصدغ الأيمن ، التقيت بشاب يوناني مرح ساخر يتعشق الأدب ، سألته عن القصة القصيرة في اليونان فقال وهو يضحك : لقد ذبح تشيكوف كتاب القصة في اليونان حتى الحسيات ، وأنا متأكد أنه قد مد المذبذبة حتى كادت أن تشمل العالم ...

ورغم عدم ميل الى تعميم الأحكام ، فإن التعبير ظل مسيطرا على ذهني خلال الفترة التي قضيتها في العراق ، وقد صارحت بعض الزعماء العراقيين بمدى تسلط هذا التعبير على خلال قراءاتي لهم ، الا أنهم تحفظوا في قبول ذلك الحكم (اليوناني) وإن لم يتحفظوا في مناقشته ...

إن الكثير من الأطباء والمحامين والمدرسين وصغار الموظفين قد تهافتت شخصياتهم وانسجفت وهي تواجه مصيرها محاولا أن تمر عن فتنها المشورة (١) ولا يمكن لنا الا أن نكرر ما رددته لقادنا كثيرا من اصايه القصة العربية - عموما - بهذا السرطان التشيكوفى ، حتى أنها في محاولتها القفز فوق أسوار تشيكوف سقطت البعض منها داخل مستعمرات أخرى ليوياسان وشيتنيك وهيمنجواي وفوكنر ، عدا قلائل في الوطن العربي ، هؤلاء الذين استطاعوا أن يصنعوا - وقيموا - مستعمرات خاصة بهم ، بل أصبح لبعضهم معاذف يمكن أن يخرجوا من تحتها أبطالاً (ذرى احساس خاصة جدا بهم) .

وبغض النظر عن الدخول في التفاصيل فإن أرضية الأدب العراقي عانت من نفس المرحلة التي عانت منها - وفيها - أرضية الأدب المصري ، (فإن محاولات البعض التثبيث عن جهل وعدم قدرة واعية للخلق بأذيال التشيكوفية ومحاولتهم

تناهت اليهم موجة من الصميم ، خافتة ثم واضحة ، قالت امرأة :
- انها صفارة انذار .

فيما كان الصغير ينتقل في غرف المنزل ، انقطع التيار الكهربائي ، واختفت الغرفة في سواد تام اتصل بمنطقة الظلام المحيطة من الخارج ، والقي الاوضاع الواضحة للنساء وبقيّة اشياء الغرفة .

ارتفع صوت امرأة من مكان ما : غارة وهمية .

ثم توالت الأشكال السابقة في الظهور بنور شمعة في يد عوفه يضيء لهما وجهها الداكن ، كانت تقول : - أعرف دائما أين أضع حاجياتي كان الخطاف يخترق حافة دائرة النور بشعبه الجادة ، وكانت تسمع أصوات مبهمة ومدير طائرة قريب وسريع ، وترتفع الشمعة التي تستقر على المنضدة بظل اسود على الصبغة البنية الداكنة تحسبها المشقوق طوليا بشقين متوازيين غائرين الى جانب ظل جسم الطفل الناقص من الرأس . وعلى مسافة أخرى ، اختلاط غائم وصعتم لمع الأجساد السوداء التي توتلي الجدران .

كان الظلام قد تجمع بعد انسحابه خلف الباب المفتوح ، في حين كانت النيران المحبوزة للظبايح تتسرب من الزاوية في نوحجات نجر واضحة .
اطلعت عوفه تحت المنضدة ، فقالت امرأة : - سقط شيء أمي عوفه ؟
قالت عوفه من الأسفل : - لا . ظننت أن هناك من يختبئ أسفل المنضدة .

ضحكت النسوة ، قالت عوفه : - هل نحن بحاجة لنار ؟

قالت امرأة : - الوقت دافئ ولا حاجة لغلق الباب أيضا .

قالت عوفه : - إلى أرتدى ثلاثة الخواب وثلاثة سراويل .

ضحكت النسوة ، وهي تستمر في الكلام : - دقتن أجسادكن . وستشرب شايًا بعد قليل .

قالت امرأة : - نحن بحاجة لكراسي أخرى تشتريها من المزاد .

اقتربت عوفه من الشمعة وأحرقت أطراف عيدان من المخور .

التهددين ونعت الابطين ، نعت الشباب المرقعة عطر الطلح والقداح ، عروسة ذات أسنان بيضاء والصلح غضة والظفر دليقة ، ذات القدم لم تغط عتبة الدار ولم تظ الامكن الساخنة ولا الرحبة ، لم تدخل الثلاثة بدون فانوس ، ولم تسمع غير ما قيل لها بصوت عال ، فتاة من القطن ، محشوة بالفلين ، مسدودة وكاملة ، لظهور باختراس وتملك الشجاعة والصبر ، لها شعر منسرج لم تعبت به المشاط الشياطين ولا متناقر القرين ، لم تعرف إلا رائحة الأظفار الجربة ، تحفظ عن ظهر قلب الصلابة والنعاء ، تلصق بيده وتقوم بيده ، لجلدها ملمس الحرير ، انثاء يوقا الرحمة لم تسمع بهما غير حفيف الأشجار وخلق أجنحة الطيور ، فمها مسدود على جمر بارد وكلماتها ساخنة ذات رنين ، أنفاسها تسيّل الشمع ، وأختا يديها بلا تقاطيع شريرة ، حينها قطبتا داس ، فروس تسقط النجوم على ثمار سينتها كل مساء صيفي وتفيض اشعتها فتعيد للبلها تولده ، هناك نجمة بعيدة تحمل ماضيها ونجمة تهوى أيامها القادسة ونجمة تظلم لديها الرقيلة ، ونجمة ستحييها فلانيد ، حملتها حرية الفراس تدرج يا جراس حجبية تشق امواج الليل وترسو عند الجدران ، ترسو يا جراس ، لم تستمر بأسواط مظلمة تنفض الافئدة وتفتح الجراح ، جراح يا جراس .
في مقبيل الصور خرجت من البوابة المرمومة كي تلج صبرات متاعه خشبية ذات أبواب من الخرايا ، كانت تقف أمام كل امرأة وتوجه اليها الأسئلة :

أين أمكنتك ؟

- لا مكان لي .

- ما هو حليمك هذا المساء ؟

- لا شيء . لا شيء .

- ما هي رقبتهك هذا المساء ؟

- نسيان ولادى وهرس ، فرحى وتعاستى ، أمانى وتظلى ، حبي وتبعيتى .

- اتعب الجارية ؟

- تعب وتظلى في اللعب ولا تعرف اللعب هذا إنها لا تظلى بالطاعة والإخلاص .

- أما الذى يفرق بين الصدق والكذب ؟

- الموت واللدّة .

قالت : - الليلة جمعة * بخور للمائبين
والغائبات *

قالت امرأة تجلس على الأرض : - اسسكب
احدكم شيئا ؟

ولم يكن احد يملك ما يسقيه بعد ، انما تلك
بولة الطفل القريب من الشمعة وقد تخرج خيط
السائل الملتصع حولها دون أن يلحظه أحد ، وتغذ
من شقى المتضدة *

صاحت امرأة بالطفل : - فعلتها يا جرو ؟
قالت عوفه بصوت واطىء : - كان يجب ان
نحضر اقداحنا لتلك *

ضحكوا ، وأنحت عوفه فقبلت الطفل في
فخديه : اله زوجي الصغير *

ضحكوا بصخب ، قال الرجل شبه انك لم
تتغيري * لا زلت بذلك الحجم *

قالت عوفه : - ولوني ، ألم يتغير لوني ؟
ضحكت النسوة ، وأخفت عوفه تتكلم : -
أصدقون انه كان لي زوج كالخليب *

قال الرجل : - لا نصلي *

ولكنها تدفقت بالكلام : - كنا اثنين * ولم
تترك لي غير هذا البيت الكبير كى الذكركه * قال
انى أتوكه لك ملجأ وقبرا فى نهايتك يا عوفه *
قال لو ان الأموات يدفنون فى البيوت التى
كانوا يسكنونها * قال اله ربح البيت فى لعبه
لمار واحدة *

ثم أخذت تتكلم أيضا : - مازلت اذكر انما
معا كعصوين سكننا عشر دور أو عشرين قبل
ان يربح هذا البيت * كنت اغسل ثلثايس
واجمع الفضلات مقابل ان تنام وتأكلي * لا تسألوني
كيف عرفته * ما زلت تذكر انه كان يملك خمسة
استان ذهبيه فى مقدمة فكه الاعلى ومثلها فى فكه
الاسفل *

وفتحت عوفه فمها الاسود ، ثم استمرت فى
الكلام : - فم من الذهب ، وكان بلون الخليب *
كان يدخل فى معارك لا أعرف عنها شيئا ولا أراه
خلالها عدة ايام * ثم غاب كالنجمه * كان يعرف
كل شئاثم الدنيا وكل حلالة الدنيا وكل

- ما شكل رعبك ؟

- كانى امشط شعري يمشط من الحديد المنصهر ، كالى ستيحة الاستان وتطفئة الاصابع ، تطيع لاربطة الحياة
فى جسدى *

- ماذا ترى ؟

- وجهى للفقود ، وجهى القريب على *

- ماذا تتذكرين ؟

- الاشجار واعشاش الطيور والعشب الندى وطوق التمر ، وجه عشرينى ، الفؤام والثوشمة ، الإفوشة النظيفة.

- ماذا تقول المرأة لزوجها ؟

- انى لك ، انى لك بئساي وطراوى وجهي حين تعرض وحين تشيب وحين تعمر *

- ماذا قال الزوج ؟

- كل الخدع الجميلة *

- ما هى تحيتك الآتية ؟

- ما يستعنى وما يفرنى بالبقاء *

- ماذا فى قلبك ؟

- كل سكون العالم ، كل خوف العالم ، لا قلب لى *

- من انت ؟

- لا أعرف ، لا أعلم ، بلا لسان واستالى من جليد وحليبى يصب فى بطني *

- ان تتكلمين ؟

- ان يحضر ولن يقب ، كن يعلم ولكن لا يعلم *

- أين انت الآن ؟

- فى كل مكان ، فى لا مكان ، لا مكان لى *

وفى نضيتها داخل متلة المرأة ، فى ممرات مصدوعة متشظية بانوار باهرة ، ثم فى ممرات مضمة رطبة ، كانت تلك
الامراة التى جعل اسمها قد هزمت وهزجت عن الحركة *

وها انها قد ثلاثت وتفسخت ولم امثر عليها فى هذه الغرفة الصغيرة المزدولة داخل الظل الاسود ، بين وجهى
نسوة سبع بلون الرماد او الشمع .. ثلاثت فى الظلمة كذلك مع وجه « عوفه » التسلل ، كما لم اعرف على وجهى وهو
يخفى أيضا فى تيار الجوى المظلم المسمخ بالخود *

كما يستمر صوت مظم صخب النفاذ ، يستغرق
زمنًا غير محسوب بدقة كي ينتشر ويسمع :
- عرفت كثيرين غير كن - رجالا ونساء -

سألن ابن عواشه هذا :
تركوا متاعهم وراثتهم دون أن يعرف أين
سيجنون راحتهم هذه الأيام - كانوا يسكنون
الغرف السفلى والغرف العليا ، وفي الصيف كنت
أفرش ثلاثين أو أربعين سريرا على السطح -
ثم أخذ الصوت الخفى يقطع مسافات شاسعة
كي يصل :

- تمتع بليلكن ونهاركن - كل شيء زائل -
ينسى - زائل كالثلج - ولا يبقى أثر - لن
ترحلن - اريد أن أمتع برائحكن طويلا - كن
قرب قلبي التالف - قلب عوفه - افتن فتوتي
الذابلة - أنا القبيحة الواهسة - أنا الهرمة
القد ...

فيما يفرق الظلام ، كان صسوت يبتعد في
غور لا يرى ويفقد ثبرته الانسانية السابقة ،
كما أن كل شيء تلاشى في العتية .

مناسدا - كنا نبيت أحيانا في العراء - هكذا
تماما - اذكر اننا في ليلة صيف غمنا على أحد
الأرصعة ولم تكن لوحدا - هناك آخرون - لم
اعرف حتى ذلك الوقت كم هي الحياة طيبة في
العراء - فوقك النجوم وتحتك الأرض وليس
لديك ما تخاف فقنائه أو مستره - كان يتم نصف
عريان وكنت أنا مستورة -

ضحكوا بدون حماس - وكان الفضاء المعتم
خارج الغرفة يفرقع بأصوات عتيقة - وكانت
عوفه تتكلم :

- هذه مدافع - مجازات وأرصعة وجسور
ومسطوح - كنا ننتقل بامتداد ، ولم تكن نعمل
شيئا قبيحا - الأعمال الدينية تحدث خلف
الجدران - كان أحدنا يعرف الآخر -

توارت عوفه وبقية الأشخاص وأشباه الغرفة ،
دفعة واحدة - حين انطلقت الشمعة فجأة - ولم
يلو الطباخ شيئا في الزاوية - تضحك الفسوة
من امكنة مبهولة وكان هناك من يصدر الحركات ،



في

البلاد العربية

(عدد خاص)

تعد « المجلة » لاصدار عدد خاص بالفنون التشكيلية
في البلاد العربية ، وهي ترحب بنشر ما يصلها من صوود
ودراسات تعرض لفن الفنون التشكيلية في كل قطر عربي ،
وتحدد ملامحها واتجاهاتها وأهم مدارسها وأبرز روادها .

عجالة عن

القصة العراقية الحديثة

بقلم : محمد مستجاب

اليانسة المضحكة لاستمرار عطف القراء واعجابهم واثرائهم السريعة المتبادرة لكتايبهم لهم في الحقيقة تزييف مشين لمفهوم الواقعية كمدرسه اصيلة تقين بصدق هموم الإنسان (٢) هذه المحاولات هي التي أدت - بقواها وضغوطها الى التيه الواسع الذي تشقت داخله القصة العراقية زمنا طويلا ، لا تستطيع أن تجمع خلايا كيائها رغم المحاولات البطولية الخلاقة التي قام بها جيلان وفؤاد التكرلى .

لكن مذبحة تشيكوف (دعوني استخدم هذا التعبير) تكاد تكون قد توقفت تماما في السنين ، بحيث ظهر موسى كويدي وموفق حضر ومجيد خضير والربيعي وادهم صبري وخضير عبد الأمير ، اقول (تكاد) لأن بقايا المذبحة تظهر أحيانا في هذه المناوشات القرعية بين أبطال قصص حديثة وبين أبطال تشيكوف لكنها لاتزيد عن مناوشات لا يلبث الكاتب أن يركز جهده ليعضد أبطاله ويصنع ثروته .

ففي مجموعة موفق حضر (مرج في فردوس صغير) نجد الشعور بالشلل والاحباط يطغى على أبطال المجموعة القصصية ، حيث يصبح المعجز عن الحل هو الحل ، فالنوار يضطرب على الرؤوس ودقات الملل تفتت السعرات الحراية لكيان الفرد ، هذا التفتت الذي يصبح في حد ذاته معبرا رئيسيا لفهم معظم القضايا الخاصة او العامة ، حيث تترك الأمور تتساق في سلبية فزجة من خلال التعود المؤلم للواقع ، ولعمد قصة (العساير) انضج وأرقى ما في المجموعة ، رغم عدم قدرة الكاتب الشاب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة او اضافات تكنيكية خشبية أن تصبح عبئا على أسلوبه الذي ظل محافظا على انشائيته الهادئة ..

في الطريق من بيروت الى بغداد - الصيف الماضي - وفي سيارة مصاية بالتواء في الصدغ الأيمن ، التقيت بشاب يوناني مرح ساخر يتعشق الأدب ، سألته عن القصة القصيرة في اليونان فقال وهو يضحك : لقد ذبح تشيكوف كتاب القصة في اليونان حتى الخمسينات ، وأنا متأكد أنه قد مد المذبحة حتى كادت أن تشمل العالم ...

ورغم عدم ميل الى تعميم الأحكام ، فإن التعبير ظل مسيطرا على ذهني خلال الفترة التي قضيتها في العراق ، وقد صارحت بعض الزملاء العراقيين بمدى تسلط هذا التعبير على خلال قراءتي لهم ، الا أنهم تحفظوا في قبول ذلك الحكم (اليوناني) وإن لم يتحفظوا في مناقشته ...

إن الكثير من الأطباء والمحامين والمدرسين وصغار الموظفين قد تهافتت شخصياتهم وانسجفت وهي تواجه مصيرها محاولا أن تمر عن فتنها المشورة (١) ولا يمكن لنا إلا أن نكرر ما رددته لقادنا كثيرا من أصابه القصة العربية - عموما - بهذا السرطان التشيكوفى ، حتى أنها في محاولتها القفز فوق أسوار تشيكوف سقطت البعض منها داخل مستعمرات أخرى ليوياسان وشيتنيك وهيمنجواي وفوكنر ، عدا قلائل في الوطن العربي ، هؤلاء الذين استطاعوا أن يصنعوا - وقيموا - مستعمرات خاصة بهم ، بل أصبح لبعضهم معاطف يمكن أن يخرجوا من تحتها أبطالاً (ذرى احساس خاصة جدا بهم) .

وبغض النظر عن الدخول في التفاصيل فإن أرضية الأدب العراقي عانت من نفس المرحلة التي عانت منها - وفيها - أرضية الأدب المصري ، (فإن محاولات البعض التثبيث عن جهل وعدم قدرة واعية للخلق بأذيال التشيكوفية ومحاولتهم

لكن عبه الرحمن الربيعي في مجموعاته
التي تالية (السيف والسيفيه ، الظل في الراس ،
وجوه من رحلة النصب) يمارس حزنه الخاص جدا
من خلال أبطال متبطحين على الأرض مستسلمين
لنهرية ، حيث يندون والعزلة على المواجهه لكن
بأدوات ولجهزة بدنه ، لا يستطيعون - بهذه
الأدوات والأجهزة - أن يحددوا الاتجاه أو يعرفوا
ما يريدون ، ويعرفونه سردييه - منصودة - يحاول
الربيعي أن يحدد حاله - لقراء - وأن يجهده
أصبح إصالة نبي يتولوا بصماتهم على قلوبنا .

ويناقش أمون صبري في مجموعة (عندما
تكون الحياة رحيصه) أحياءه يوعي ويأدرك ،
ويبقى بأسانه - العراقي - أو العربي ، غرود
للأحداث ، وقودا رحيصا لموتور يصيح ويصنع
هذا الصوت العالي الذي ينزع عن الناس غيبوبة
أفق الدهنية التي تصنع للفر عبقريته ، أن الوعي
والإدراك محسوسان على الجانب لا به مما حول معظم
قصص المجموعة الى أفكار تناقض لا أحاسيس
تحس وتذكر .

ومي (أعوام الظلم) لحسود الجبيل : نجد
رصاصه انطق وسيطرة الكاتب على لفته ، وتكاد
تكون موضوعات المجموعة هي هذا التيه الرهيب
الذي يعصف بالدينه عن التريف ، مما يذكرنا فور
قراءة المجموعة بكاتبنا الشاب زهير الشاويب
(المطاردون) ، عبقارية حزنه يصيح الكاتب
أمراده الربيعي في المدينة (دون رحيه) حيث
تتحول خطاهم الى مجرد وقع مهموم والمدينة
تقتربهم في بطنه أو في سرعة - مستوعبا خلال
كل ذلك مسالته الشخصية لقضايا الفرد العراقي
المعاصر .

وإذا نحننا جاثيا تلك المجموعات التي
اخترناها ، وحاولنا التعرض لقصص محددة فانه
لا بد لي أن أتعرض لقصة نجيب المانع المنصورة في
مجلة الكلمة (سبتمبر ١٩٦٩ تحت عنوان
(النخ) ، والقصة تحكي - ببساطة حلوة
ساخرة - أنه أثناء قيام البطل بأجازته (الريفية)
وردت اليه برفية من بغداد من جاره يقول فيها
(مات كلبنا ، توغو والدفن غدا) . وقد سافر البطل
لحضور جنازة كلب جاره . فلم يجد الكلب قد مات ،
ولكنه تعرض لمحنة ساخرة وقاسية إذ أن ابن
الجار - وفي وجود محكمين - دخل معه في مناظرة
لتحديد أي منهما الأذكى ، ومن خلال هذا الحدث
يتساعى عالم نجيب المانع للفرق في المصارقة
والمحبات الذكية والتي يتسع الحزن من خفيته
في فن راق وهادي وهامس وصادق .

لما أتني يجب أن أتوه بقصة محمد خضير
(الشفيح) المنصورة في العدد الرابع من مجله
العلم ، إذ يحرك محمد خضير (مراء حيل ويتركها
من فوق السطح ليلى تهاشم مندمجة في احتفال
(هاشور) ، ويحرك معها عالمها الخاص كله ،
ومصنف لنا المهرجاني الديني الكبير يدخل دله
(مما يذكرنا بجيب الحكيم غاسم في روايته : أيام
الإنسان السبعة) حيث يروج فريلا يدخل الانعام
والتحريات والتطهرات الدينية ، ويصل بالمرء
الحبيبي الى أزمته التي دبت بيلا وبين عذابه
أحارجي القواصل وأصبحت البصمة المنصورة في
فلسف مساهم وتحرك ذرى ، واد بالمرء : (حررت
رأسها المرنج على حاحه الدله ، ذات المرأة الحبل
بكرة مفعوه بالأسود يستند عليها الراس بصورة
مادة ، وان الراس تتعاضد حشره الجواسم في
رأسها المتورد ساهم غير أن السكون العجيب الذي
يطبعه يوحى بأن الحريق سيأتي عليه ، ذلك
ودون أن تحرك رأسها وأصبحت الاعلى التائب وهو
ينهم على بلاص الدم حتى احتفى حسب ظهرها ،
ولانها بالنبش ذات الانواء أصبح للأفقر اذن
مرة . وعادت المياه الصافية المتدفقة من فواصل
المرمر لسيل بحفيفها الناعم وانتظرت المرأة الحبل
أن يعرفها نهر المرمر ثاليه يلدته الغريبة وتوهجه
بصم) .

ان بحمة نظير في هذه القصة قدم لنا الحياة
لها في حركتها الدائرية المستمرة المنتهية القاسية
في لغة يسيرة متفردة وعريضة حيث تواجه لحظة
اميلاد المختلفة ذات المعاناة الخاصة .

أما موسى كريد في ثاني حائر تسامع معه ،
أحيانا ينتب ما أفهمه وما يفهمه الآخرون ،
وأحيانا يلجأ الى هذه التهويمات المبالغ في اغرابها
وغموضها ، ففي قصة : طقوس العائله (عدد
مايو ١٩٦٩ من الآداب البيروتية) تأخذ هكذا
الجزء :

(كانا في نقطة لتجمع الخيول ، ودخلنا خلال
الحركة ووجدنا أنهما بسبيل وضع غير مألوف بدأ
تشكل ببطء عبر أصوات تضج ومصابيح صغيرة
متبته في بضع مثلثات خشبية مرفوعة ينتظمها
سلك كهربائي طويل .

- هل تهذا ؟

- انها لا تهذا . ان أصداءها المتبقية في الريح
تظل تخاصم أسماعتنا حتى اليوم . اننا نحلم
بها . فالليل هنا وخلال هذه الأيام لا حدود له ،
أبيض وقم سواد منتشر ودافئ في أمكنة شباة
تكاد أن تغل في الرعوس .

.. والرووس ؟

- تهرب بينما يسيل الدم خيوطا غليظة .

- لم أشهدا من قبل .

- نعال ممي .

ومارا معا ، وحولهما كانت بعض الرووس حليمة تفتح تحت الاصواء الساعقة من حناييع سيارة غر بطيئة وسط لثرائي والتسبوع المتوقفة وقد صعدت على شتل دائري وهي محمولة فوق منات من الصبيان .

ان موسى تريد جعل من الغموض موضوعه المفضل . ورغم ان الغموض والابهام قد يعطيت - لغاري احساسا ما ، او محصلة احساسيس دون فهم - احيانا ، الا ان موسى كريدى - وبجراه ايضا لا اهما - يسلبك الاتي : الاحاسيس وبهم ، وقد جرى الحديث عن موسى كريدى - في بغداد - الى طرق موضوع اعاده صياغة اسفه على تسايير هذا الارتباط المظني المجهد - ادى يعاصرنا ، وفي رايي - وهذا اللام موجه الى محمد ابراهيم مبروك عندنا - ان اعاده صياغة النسخ يجب الا تكون ابدا على حساب قدرتنا على العطاء ، لا بد ان نفهم الجزئيات الصغيرة التي تعطينا الاحساس الحر بالتكوين الكلي ، ان غموض - وابهام - الجزئيات الصغيرة هو نفس كامل وقائم للتكوين الكلي ، اتنى الطرف الثاني في المعادلة ، الجانب طرف اول ، العلاقة بيننا سواء اكانت حسية او حسيية هي التي تصنع للكتابة - وجهد الكتابة قيمتها .

ان الاقتراب وممارسته في الكتابة وما يتبع ذلك من سقوط الحلم على رؤانا وتأثيره على علاقتنا بالاشياء موضوعات مفضلة لدى الكثيرين ، لكن موسى كريدى غير قادر على ان يوصل لنا قضاياه حيث تتحول قصصه الى تهويمات لا تون لها ولا راحة ولا طعم ايضا . . ورغم ان موسى كريدى في مجموعته (اصوات في المدينة - بيروت) عطينا انطباعا واضحا (بانه صاحب الباع الاكبر في مجازلات التجديد والتجديد للشكل فقط .

ان قضية الوضوح - اذا كان للوضوح قضية - يطرحها محمد كامل عارف في اقصيصه فني قصته (ثلاث قصص من ليزا البولندية - مائة الكلمة - اذار ١٩٦٩) نجد الايقاع المهادي الذي يكثف العلاقة - الواضحة - بين البطيل ، وبين البطلة ، بين العراقي الشرقي والبولندية الاوروبية الباردة التي نفهم اسورها بوجه احسن مختلف ومناقض لماعيننا لنفس الاشياء ، كما انها - قضية الوضوح - تظهر - بوضوح في مجموعات قصير عبد الامير (الرحيل - عودة الرجل المزهوم) - حيث تلصق - ونجس - ونعاني من صفة الحساسية الغائبة لدى أبطاله من سقوط الصراع الطبقي ، قالموت والسلطة والاستعباد والارتداد في احضان الفرق بين ما تريد وما تستطيع ، عناصر رائعة وجديرة بالكتابة عنها - مهما كتب عنها من قبل - وقصير عبد الامير قد جعل ذلك قضية الشخصية حيث من خلالها قد اوضح تفردنا واوصل لنا قضاياه ومعاناة المزدوجة بمعاناة أبطاله المختارين بعناية من بين الطبقة الكادحة في العراق .

ان ما تعيش فيه القصة العراقية هو نفسه ما تعيش فيه القصة المصرية ، حيث يكاد يكون الوسط الاجتماعي واحدا ، حتى ردود الفعل الناتجة عن جريمة يوربو تكاد تكون واحدة ، ان النكسة التي واجناها جميعا أصبحت أعين الحمراء التي تشع بالموضوعات والاطبال والاساليب والاشكال ، حيث اتضح لنا انه من الممكن ان (نرى جيدا) وان (نفهم جيدا) وان (نحرص في واقعنا جيدا) وان نحاول ان نتذكر ان أسهل أنواع العوم هو العوم على الظاهر ، حيث لا اجهاد وايضا لا تقدم ، وفي الوقت الذي يستسهل فيه بعض القصاصين العوم على الظاهر ، فان آخرين - قليلين - يوصون في الاعماق ، ويجاهدون للطقو ، ويجاهدون لكي يشقوا التيار ، ويجاهدون لكي يوصلوا لنا معاناتهم . . . بكل أشكال الفن القصصي العظيم .

وهؤلاء - الذين يوصون في الاعماق - جدير بنا ان نحقق بهم وان نشرهم دائما اننا نلهم بهم .

عداوة الشـعراء / مداقة الشعر

ادونيس

- ١ -

صلاح عبد الصبور وأنا من «جيل» واحد . بل من عمر واحد ، تقريباً . ليس بيننا ، كتابة أو سياسة ، أي شيء مشترك . لكننا ، مع ذلك ، مؤلفان في الأفق الذي يؤسسه الشعر . كأن بيننا ما يمكن أن أسميه ، شعرياً ، صداقة العداوة ، وما يمكن أن أسميه ، حياتياً ، عداوة الصداقة .

ليس هذا ما ينطبق ، في الحالين ، على العلاقات فيما بين الشعراء ، بعامة ؟ فانت كشاعر و عدو للشاعر الآخر ، بطبيعة كتابتك الشعرية ، لأنك تكتب ذاتك الخاصة ، وتكتبها بطريقة مغايرة . وانت ، في الوقت نفسه ، صديق ، لأنك سائر في أفق الشعر الذي يسير فيه ، تسكنك الهواجس الابداعية ذاتها التي تسكنه ، ففي هذه الهواجس التي هي أساسياً ، أمثلة تطرح على العالم ، يتلاقى المخلّعون السائلون ، فيؤلفون ، على تباينهم ، « أرضاً » واحدة - يتواعدون فيها ، متجاورين ، ويختلفون مؤلفين .

لكن ما أفجع المفارقة هنا : كأننا ، في الحالين ، نحتاج جميعاً إلى الموت لكي يوثق الصداقة بحصر المعنى - الصداقة بين الإنسان والإنسان . فكان الموت الذي يحتاج الحياة هو الذي يعلمنا ان نحبها وكيف - أعني أن نحب طاقنها الاولى ، وأجمل وأكمل تعبّر عنها : الإنسان ، بذاته ولذاته . ليس الموت ، إذن ، الشعر الآخر الذي لا يكتشفه أكثرنا إلا بعد فوات الأوان ؟

- ٢ -

أن تكون اللغة في مستوى الأشياء ، تلصيق بجلدة الحياة ، العكسوة بغير الأيام
وتعب التأمل - ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر . أولنقل إنه
من سلالة شعرية تنحو هذا المنحى . وكان ، في علاقته مع هذه الأشياء ، يؤثر
الوشوشة على الصراخ ، والمؤالفة على المناهضة ، والرضى على الغضب ، في مناج
من الحساسية شبه الفاجعة . وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وسط
لمسرحية الكآبة . وللهوامش مصادفات الذاكرة : زهرة هنا أكثر ذبولاً ، زهرة هنالك أقل
عطشاً .

ربما لذلك يمكن القول إننا لا نجد في « جيلنا » (لا أحب هذه الكلمة في
الحديث عن الشعر) ، من احتضن الطمى التاريخي - طمى الانتحاق ، والصبر
النيل ، والغبطة التي لا تكاد تتميز عن الفجيعة ، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميز عن
الغبطة ، والجسد الذي يتظر ، بحكمة النحر ، أن يتحول إلى رقيم في المملكة
الهيروغليفية - مملكة السر ، ومن سافر في أهواره واستنطفه ، - أقول ربما لا نجد من
فعل هذا كما فعله صلاح عبد الصبور . دون ادعاء - كأنه هو نفسه نخلة أو نخلذة أو
زهرة .

- ٣ -

ما اختلافنا ؟

لكن ، اليس جوهرياً للشعر أن يختلف الشعراء في النظر إليه ، وفي كتابته ؟
بلى ، ذلك أن الشعر تعدد لا وحدة . فلتن كان من شئ ونقيض للأحادية ، فهو الشعر .
والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدد ويؤكد . لكنه لا ينفي . كما يتوهم بعض
« المقاولين » في سوق النقد ، وبعض الذين « يقرضون » الشعر كأنهم يكتبون
« فروض إنشام مدرسية » ، وإنما « يثبت » ، وهو لا يسلب ، بل « يوجب » .

كيف يرى شاعر إلى الحياة والعالم : ذلك هو امتداد لذاته . ذلك هو وجوده ،

وقد صيغ كلاماً . إنَّ شاعراً آخر « نقيضاً » يحتاج إلى ذلك الامتداد ، لكي يزداد فهمه لذاته وللعالم . فالآخر وجهٌ للذات : ضوءٌ كاشفٌ ، ودفعٌ يحرك ويكمل .

حين أقول ، في هذا المستوى ، إنني اختلف كشاعر عن الآخر ، فإنَّ قولي هذا لا يعني إقصاءً من شعره ، أو طعنًا فيه . إنه يعني ، بالآخرى ، أنني أتبارى معه ، من أجل المزيد من الكشف ، في طرح الأسئلة على العالم ، الأسئلة التي هي رثة الكتابة الابداعية .

- ٤ -

كان حوارنا ، صلاح عبد الصبور وأنا ، يدور حول نفسها كثيرة : مضمراً ، حيناً ، مداورةً حيناً آخر ، صامتاً في الأغلب . ونادراً ما كان علنياً - إلا من جهته هو ، حيث كان يشير إليّ ، في أحاديثه الصحفية ، ناقداً بنوع من التهجم كنت أستغربه . خصوصاً أنه كان يأخذني لطفه وتواضعه ، حين كنا نلتقي ، في بيروت أو القاهرة . وأذكر أنه ، في حديثه ، كان يحرض عليّ قول رأيه ، باحترام للرأي المخالف . وكان ، في حدود خبرتي ، لا يحارص أسلوب الطعن بالآخرين والكذب عليهم ، كما يفعل عددٌ من الشعراء .

ومن هنا كنت أفتاباً ، حين أقرأ بعض أحاديثه في الصحف ، لأنها تقدم ، فيما يتعلق بي ، صورةً مختلفةً عن صورته التي أعهدُها ، في لقاءاتنا . وكنت أقول في ذات نفسي : لماذا لم يناقشني ، مرةً واحدة ، وجهاً لوجه ، بما يشيره عليّ في أحاديثه هذه ؟ ثم أجيب : لعله يريد أن يستدرجني إلى نقاشٍ علنيٍّ ؟ أم أنَّ « مرضَ التهجم » الذي يوجّه الصحافة الأدبية العربية ويغذيها ، استطاع أن يصل إليه ؟ في كلِّ حالٍ ، كنت أقرأ وأصمت ، إذ ليس من عادتي ولا من طبيعتي أن أدخل في جدالٍ ، أو أن أردَّ على أقوال الآخرين عني ، مهما كانت جارحة .

ومع ذلك فإنَّ هذه الظاهرة لم تؤثر على موقعي منه ، ولم تقلل شيئاً من الاحترام الذي أكنه له ، شاعراً وشخصاً .

كذلك ، لم يكن يخفى إعجابه ببعض الشعراء أو ببعض الفصائل . وأذكر ، دائماً ، بين المقالات التي كتبت عن « ديوان الشعر العربي » ومقدمته ، مقالته الكريمة ، المحببة . أذكر أيضاً سهرة جمعتنا معاً في القاهرة ، طلب فيها إلى الشعراء الحاضرين أن يقرأ كل منهم شيئاً من شعره . وحين جاء دوري ، وغب إليّ بالحاح ، أن أقرأ ما كتبه عن الحسين (المرح والمرايا ، ١٩٦٨) : مقطوعات صغيرة كتبها في القاهرة ، وتحديدًا حول مسجد الحسين . وفي حين أبدى إعجابه الكبير بها ، كان ، فيما يبدو لي ، يتحفظ إزاء قصائد أخرى تشبهها ، فتيًا . وتساءلت : إن كان معجباً بهذه المقطوعات ، فلماذا لا يعجب بما يشابهها ؟ وفي محاولة لتفسير هذا التناقض ، كنت أقول :

ثمة نوعان من الإعجاب بعمل شعري ما : الإعجاب الفني الخالص ، والإعجاب الانفعالي - التعاطفي . يقوم الأول على لذة البناء والإيمان والتألق . ويقوم الثاني على لذة التذكر والتذاهبات والتطابق بين ما في نفس القارئ وما يثيره العمل فيها . وكان إعجابه من النوع الثاني .

لعل في هذا ما يقتضي الحديث عن بعض ما كنا نختلف عليه . أقول : بعض ، لأن ما أكتبه هنا ليس بحثاً أو دراسة ، وإنما هو ، بالأحرى ، أقرب إلى أن يكون خواطر أو شهادة . لذلك ، سأقتصر على مسألتين : اللغة الشعرية ، وعلاقة الإبداع بالشئ السائدة .

- - -

أما هي اللغة الشعرية ، فكان لكل منا رأيه وممارسته ، وكنا على طرفي نقيض . كنت أسأله ، فيما أقرأ نتاجه ، (ولعله كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي) : هل يكفي ، لكي نخرج من التقليدي الموروث ، ونؤسس مقاربة شعرية جديدة ، أن نستخدم اللغة البسيطة ، أو المبسطة ، أو اليومية العادية ؟ وكنت أجيب دائماً ، ولا أزال ، أن هذا الاستخدام ليس ، بحد ذاته ، مهماً ، كما يزعم بعضهم ، أو شعرياً ، وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفية . ففي هذه وحدها ، يمكن استكشاف أو تبين

مدى تجلوز ، أو تلجيز اللغة الشعرية التقليدية ، من جهة ، وفتح أفق جديدة للتصير وطرقه ، من جهة ثانية . فالشعر يمكنه ، ميدانياً ، أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر ، بلا استثناء ولا حدود ، شريطة أن يظل شعراً ، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوغ النظرية ويدهمها ، لا العكس .

صحيح أن الحياة التي يعيشها الإنسان العربي ترمده ، بجميع مستوياتها ، حتى لتكاد أن تحفه . وتحت وطأة هذا الإهمال الساقط يعمل بعض الشعراء ، بتأثير بعض النظريات ، إلى استخدام اللغة المرفقة هي أيضاً ، تعريضاً أو عزاءً ، أو ربّما ، بحجة البحث عن المطابقة بين النفس المسحوقة واللغة المسحوقة في واقع مسحوق ، مما يخلق نوعاً من الارتجاع والطمأنينة . هكذا يكتبون ، فنياً ، بما أسموه لغة تحت اللغة تطابق مع هذه الحياة العربية التي هي تحت الحياة .

وربّما كان في هذا شيء مما يقصر الدعوة إلى اللغة الدارحة : اللغة التي غرقت من البحث والتساؤل ، واكتست بالحاجة المصلية المباشرة . ولئن صغرت الترافضاً ، هذه الدعوة إلى لغة « الشعب » ، بالنسبة إلى اللغة الإنكليزية ، مثلاً ، كما يدعو إليوت ، (وهذا ما قد نجد له تفسيراً في تلوخيّة اللغة الإنكليزية ، وتلوخيّة الإبداع فيها) ، فإن المسألة ، بالنسبة إلى اللغة العربية ، أكثر تعقيداً . وليس ذلك ، حصراً ، بسبب الدين ، عموماً ، والقرآن الكريم ، خصوصاً ، كما يذهب بعضهم إلى القول ، وإنما بسبب الشعرية أيضاً ، أو الإبداعية ذاتها . فمشكلات اللغة عندنا ليست في اللغة ، بما هي لغة ، كما يبدو لي ، بل ربما هي في بنية العطل والنفس - في الرؤيا الإبداعية ، بمعناها الشامل . بتعبير أوضح : ليست اللغة العربية هي « القاصرة » ، « المتخلفة » ، « الميتة » ... الخ ، وإنما « العطل » العربي هو « القاصر » ، « المتخلف » ، « الميت » ... الخ ، والإبداعية العربية هي القاصرة ، المتخلفة ، الميتة . واللجوء إلى اللغة « الذكوجية » ، أو « البسيطة » ، أو « المبسطة » لا يؤدي أكياً وبالضرورة ، كما يتوهم بعضهم إلى تجلوز « القصور » ، و« التخلف » و« الموت » . فهذا اللجوء ليس ، في أحسن حالاته ، إلا نوعاً من الاستهزام .

صحيح أيضاً أن الحاجة إلى التبادل والايصال تظفر شيئاً فشيئاً . لكن مساهمة الشاعر لهذه الحاجة تقوم إلى أن يرى اللغة مجرد وسيلة أو أداة ، مما يتناقض مع الشعر ولغته . أو كأن هذه المساهمة تشبه القول : الشمس بعيدة ، فلنصنع قرصاً يشبهها ، ولننظر إليه على أنه الشمس . شعره القرص ، هذا ، يشيع على أنه هو ، وحده ، شعر الشمس . لكنه واهين ، ظهير ، متعقيم . وهو لا يولد إلا برودة الموت . ذلك أن اللغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلاق ، وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك ، وحاجاته العملية السريعة . لذلك هي لغة بلا لغة ، ولا تقدر أن تنتج إلا شعراً بلا شعر .

قد يكون في هذا ما يوضح بعض ما عنيته في الكلام على مأسيتي ، في مناسبات ومواضع كثيرة ، بدءاً بتعبير اللغة الشعرية التقليدية ، وما أسره فهمه ، وكان صلاح عبد الصبور بين الدين أساذ وهذا المهم ، أو لعلي لم أحسن إيصاله . فلم أقصد من هذا التعبير استخدام التراكيب الدائرية في لغة الحياة اليومية ، أو المفردات النابية المبتذلة ، أو الصيغ غير الشعرية ، أو الألفاظ لأحبه ولعبارات العلمية ، أو التيسيط الضحفي ، معاً يؤهم الذين يمارسون هذا لاستخدام أنهم « يحسدون » ، ظناً منهم أن هذه الأنياد لم يعرفها الأقدمون ، وإنما عنيتم تعبير الجبهة الشعرية التقليدية ذاتها ، أي بنية الرزاي وأساسها ، وه منطقها ، ومقارباتها . أو ببساطة أكثر إيجازاً : تعبير صكر القول ، وألفه .

أضيف إلى ذلك أن اللغة الشعرية أوسع وأبعد وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ . ثم إن أكثر الكتابات التي تلجأ إلى ذلك الاستخدام ، عفوياً أو قصدياً - بحجة أن « القصصيات ماتت » ، إنما هي ، في بنيتها العميقة ، « فصيحة » فصاحة تقليدية ، وتمكس رؤى تقليدية ، ومقاربة تقليدية . وأبسط تحليل لهذه الكتابات يفضحها ، بشكل واضح . وهذه المفارقة تؤكد أن هذه الوسائل ليست أكثر من « حشر تفتي » . وفوق هذا كله ، يعرف المعارفون بالشعر أن الكتابة الشعرية العربية القديمة تحفل ، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري) ، بمثل تلك الوسائل . فالعابري ، الهومي ، التخصيلي ، المذارج حتى بالفاظه العامة ، الشائعة (وهذا ما يمكن أن

نسميه ، مؤقتاً ، بـ « شعر الأشباه » ، الحميمة أو الحيادية (بشكل نمطاً أساسياً من أنماط التعبير في الشعر العربي) ، بدءاً من تلك المرحلة . ومن يريد أن يكون شيئاً من المعرفة عنه ، يمكنه أن يقرأ شعراء كثيرين : أبى الرقعتى ، ابن سكرة ، ابن الجراح ، الواساني ، مثيلاً لا حصراً . وفي « ينعمه الذعر » للثعالبي ، نماذج كثيرة من هذا النمط .

المسألة إذن هي زلزلة « الجسد » ذاته ، لا تغيير « الثوب » . وهي ، في أي حال ، ليست مسألة « الضجير » النظري ، أيّاً كان المقصود منه ، وإنما هي مسألة « الشعر » . هل هذا « الضجير » شعراً أم لا : تلك هي المسألة .

- ٦ -

أما عن القضية الثانية ، فكنت أقول ولا أزال ، إن ثمة معدتين أساسيتين يحددان حياة الإنسان ، بالسببة إلى الوضع الذي يعيش فيه - وهذا ما يصح ، على الأخص في المجتمع العربي : بعد المبرور ، وبعد الرقص . الأول يعنى التكيف مع السائد . ويعنى الثاني تطلّعاً نحو « المكوث » ، أو الممكن . ويتمرر أن يفهم حركة التاريخ ، بنهضها الحلاق ، استناداً إلى التكيف ، لأن هذا نوع من السكون ، من التوازن الجامد . الممكن ، على العكس ، هو المفتاح لفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً . ذلك أنه يمثل الفاعلية المحركة للإنسان . فالإنسان ليس ما كان وحسب ، وهو أكثر مما هو عليه : الإنسان ، جوهرياً ، أعظم من ما فيه وحاضره ، لأنه خالق لمسيره : يصنع نفسه ، باستمرار ، ويصنع العالم كذلك ، باستمرار .

هكذا يبدو لي أن إشكالية المجتمع العربي ، بعامة ، والثقافة العربية ، بخاصة ، إنما هي في هيئة السائد على الممكن ، هيئة نزعة التكيف على نزعة التجاوز ، أو لنقل : هي في هيئة بُعد الجواب والتخليد ، على بُعد السؤال والابتداع . وهي ، إذن ، أعمق من أن تكون مجرد إشكالية القصص والدراسة ، (واستطرداً : إشكالية الكتابة بالوزن أو الشعر) ، فهذه ليست إلا نتائج أو مظاهر . والنظر إليها في معزل عن جذورها الأساسية ، سطحي وعقيم .

من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من الرّفْض في الحركة الشعرية العربية الحديثة : يمثل الأول في الكتابة بأشكالٍ تختلف ، ظاهرياً ، عن الأشكال التقليدية . لكننا حين نحلل هذه الكتابة ، يتجلى لنا أن الرّفْض الذي تعلنه ليس إلا « ثوباً » ، مختلفاً ، موضوعاً أو ملصقاً على « الجسد » التقليدي ذاته . فنحن لا نقرأ في هذا النتاج ، المكبوت / الممكن ، وإنما نقرأ السائد / الغامع . لو قد نقرأ هذا « مكرراً » . إن صيغ التعبير ، في تشكيلات مختلفة . ومن هنا لا يصدم الغاوي التقليدي لأنه لا يمس « جسده » ، وإنما يلبس « زينه » ، هذا أنه ، إجمالاً ، في مستوى الإدراك المباشر - أي أنه غير إشكالي .

هذا النتاج ، أخيراً ، يحجب الوعي ، على مستويين : سياسي ، وثقافي - نقدي . فهو ، من الناحية الأولى ، يكون طبيعته جزءاً من بنية النظام السياسي - الثقافي السائد . وهو ، من الناحية الثانية ، « بفرص » - بقدر انحياز في السائد - نقداً لا يدرسه كـ « مشروع » ، وكـ « مستعمل » . كما هو الشأن في النتاج الإبداعي ، ولا يعني بما تمكن تسميته بـ « حركية النص » . إنه قد يمس « سوزام » النص ، لا النص ذاته . والتفد هنا ، كهذا النتاج الذي ينفذ ، غير إشكالي - أي غير تاريخي ، بالمعنى الحركي الخلاق ، هذا أنه يحجب الوعي ، هو أيضاً .

أما النوع الثاني من الرّفْض فيتمثل في الارتباط العضوي بإشكالية الواقع / الممكن ، في تلوينية الإبداعية العربية ، أي في التاريخ العربي ككل . الرّفْض هنا هو نفسه إشكالي : مع المجتمع وضده في آن ، داخل « لغة » وخارجها في آن . وهو يتجاوز المفردة وصيغ التعبير : يتجاوز مجرد التشكيل الأرمائي ، إلى ما سمته بـ « زلزلة الجسد » . إنه رؤى شاملة - موقفاً ، وتعبيراً ، وبنية . إنه التاريخ كله ، بتناقضاته كلها ، من أجل أن يكون إشارة إلى كتابة تاريخ آخر .

مع ذلك ، ليست الآراء أو النظريات إلا نوافذ نطل منها . أو ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيد من الضوء . فهي لا تصنع أي شاعر ، ولا تسرع أي شعر .

الإبداع يلقي النظرية ، ومن الشعر نفسه تنبع المفهومات ، وليس العكس . ولعلّ الدلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن في أنها تكشف عن التمزقات والتعلقات والتطلعات داخل ثقافة ما ، في مجتمع ما . وفي هذا تبدو أهمية الوعي النظري - إبداعياً ، لدى الشاعر . فدون هذا الوعي قد يساعد في حثّ الوعي عند القراء الذين يتوجه إليهم ، ويثبت السائد ، مُخفّضاً الرغبات الإنسانية التي هي ، حُفياً ، نزوع نحو اختراق السائد .

- ٨ -

سلاماً لصلاح عيد العتيور عدواً أحديفاً في الشعر .



أدونيس

عشر نقاط

لفهم الشعر العربي الجديد

1- الحركة الشعرية العربية الجديدة التي نشأت بدم آمن الخمسينات وشاركت في تعزيزها مجلات عربية عدة ، وبخاصة مجلة «الآداب» ، لكن بشكل عفوي وغير منهجي ، والتي أحدثت نمو في اطار نظري - تجريبي ، في مجلة «شعر» ، - إن هذه الحركة ما تزال حية نامية . صحيح أن معظم الأسماء التي كانت في أساس هذه الحركة ، توقفت عن العطاء الابداعي . وإذا كان بعضها ما يزال ينتج فإن ما ينتجه ليس الا اعادة لانتاج ما أنتجه هو ، أو أنتجه غيره . لكن صحيح أيضاً أن أسماء جديده تبرز في مختلف البلدان العربية ، فتدخل في مجرى هذه الحركة ونطمح لى أن تعطى لها أسداً جديدة ، وفي هذا العدم نصوص مثل هذا الطموح ثقيلًا مضيئًا .

II - الشعر العربي الجديد تجريبي في طرائقه ، هجومي في دلالاته . تجريبي لأنه يحاول أن يؤسس ، وهجومي لأنه يحاول أن يكتشف مدار التأسيس . هناك يفتقر اللغة الشعرية ، وهنا يفتقر المعاني . كل هجوم ، اذن ، سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي داخل في قضية الشعر الجديد . والشاعر الجديد انما هو ، بالضرورة ،

في صفّ المسحوقين ، المشردين ، الجائعين ؛ في صفّ العمال والفلاحين : هؤلاء
 لُهب الهجوم ووقوده ، طريقه وزحفه . فالضرورة هي قضية الشاعر الجديد ،
 إنه يُعنى بالتحوّل ، وهو لذلك مع الحركة ، مع جميع التحركات التي تنبئ
 بالتحوّل أو تهيئ : الطلابية ، العمالية ، الفلاحية ومختلف التحركات الديمقراطية
 الأخرى العاملة في اتجاه الضرورة . بذلك يرفض الشاعر الجديد شروط الحياة
 السائدة ويعمل عن أرواده تغييرها ؛ وهو يتمسك بالأخلاقية الصارمة التي يقتضيها
 هذا الرفض وهذه الإرادة .

III - يكتب الشاعر الجديد مضاعفاً لهذا الوعي ، ومن هنا تفتقر ، في الشعر
 الجديد ، الفاعلية السياسية بالفاعلية الشعرية . ومن هنا ، تبعاً لذلك ، يقف
 الشاعر الجديد ضد كل سلطوية ، وبخاصة سلطوية الحياة الزمنية . ذلك أن بنية
 هذه السلطوية تقبض للهجوم والتجريب (التجريب نفسه شكل من أشكال
 الهجوم) . إنها تفتت الشخص من داخل ؛ كما يعرفه لا يستطيع أن يقوله ،
 وما لا يعرفه لا يستطيع أن يبحث عنه ، وما يرفضه لا يستطيع أن يعلنه ،
 وما يقبله لا يقدر أن يعصره . إنها تقسم الشخص على ، يستنزف حياته في جهد
 عقيم . غير أن اقترب الفاعلية الشعرية ، ففاعلية سياسية هو الذي يؤدي إلى هدم
 الأشكال والمعاني معاً ، أي يؤدي إلى وضح الأساس والدار ، ووضوح التأسيس .

IV - لا يعني هذا الاقتران الذي هو قضية الجميع ، أن الجميع يفهمون الشعر
 الجديد ، أو يجب أن يفهموه . لذلك أسباب :

أ - هناك تفاوت في التطور بين البنية الفوقية والبنية التحتية . فقد يتصور
 قطاع من الثقافة دون تساوق مع تطور الاقتصاد أو الاجتماع أو السياسة .
 هكذا يمكن أن ينشأ شعر طليعي في مجتمع متخلف .

ويكشف هذا التفاوت في التطور عن تفاوت في الوعي : وعي المبدع
 ووعي المتلقي (الجمهور) ، فالأول أكثر تقدماً ؛ ووعي المبدع والمبدع : قسمة
 شعراء أكثر تقدماً في وعيهم الشعري وفي طرق تعبيرهم عن هذا الوعي من
 شعراء آخرين .

عشر نقاط لفهم الشعر المرمي الجديد ٥

ب - وظيفة اللغة ، جوهرياً ، لا بداع لا الاتصال . فاللغة ، أساساً ، هي لكي يعثر الإنسان عن ابداعه ، لا لكي يتواصل مع الآخر . اتواصل مرحلة ثانية . ثم إن اللغة ليست طبقية : « تختلف اللغة جذرياً عن السنية الفوقية . لنأخذ ، مثلاً ، المجتمع الروسي واللغة الروسية . خلال الثلاثين السنة الأخيرة ، قضى في روسيا على القاعدة القديمة ، لقاعدة الرأسمالية ، وخلقت بنية فوقية جديدة تطابق القاعدة الاشتراكية ... ومع ذلك بقيت اللغة الروسية ، جوهرياً ، كما كانت علمه قبل ثورة أكتوبر » (ستالين ١٩٥٠) * ؟ « إن أي وضع تاريخي ، حتى الوضع الذي يخضع أكثر المعيرات حذرية ، لا يعبر تماماً اللغة ، على الأقل في مطهرها الشكلي » (غرامشي ١٩٣٣) .

و اد كانت اللغة غير طبقية ، فان شعر ، بالتالي ، ليس طبقياً . الطبقة مفهوم من طبيعة اقتصادية ؛ أما الشعر ، و د تأثر بالاقتصاد ، فهو من طبيعة غير اقتصادية . هذا يعني أنه لا يمكن أن يكون الشعر « مرحوزياً » ولا « رأسمالياً » ولا « بروتشارياً » ، كذلك لا يمكن أن تكون اللغة « برجوازية » أو « رأسمالية » ، أو « بروتشارية » .

ج - ليس من الضروري إذن ، لكي يكون الشعر ثورياً أن تفهمه الطبقة البروليتارية ، أي الطبقة الثورية . وإلا ، لما أمكن اعتبار فتاج ماركس نفسه أو أنجيلز وحتى لينين وماو ، نتاجاً ثورياً . فابروتشاريا لا تفهم « رأس المال » أو « يؤس الفلسفة » و « لايدولوجية الألمانية » ، أو ما كتبه أنجيلز عن أصل العائلة أو ضد دوهرنغ ، أو دفاتر لينين عن نديالكتيك ، و شعر ماو نفسه .

وهذا يعني ان فهم البروليتاريا (الجمهور) للنتاج الادبي ليس علامة على كونه ثورياً ، ويعني ، بالتالي ، أن عدم فهمها ليس علامة على كونه غير ثوري . إن ثورية الشعر لا تتوقف حكماً على فهم البروليتاريا . فالفهم فاعلية نفسية - عقلية ؛ إنه خاصية فردية تتصل بكيان كل شخص على حدة : بطاقاته ، بوعيه ولا وعيه ، بانهاكاته وبما يطمح اليه ، وليس خاصية طبقية .

(اقرأ البقية في الصفحة ٢١٦)

عشر نقاط

لفهم الشعر العربي الجديد

(راجع صفحة ٣)

V - لكن هذا لا ينفي إمكان قيام «شعر» إعلامي يتدح أو يهجو ، بحسب الحالة . إنما يجب أن يكون واضحاً أن هذا «شعر» بالاسم وحسب . فهو كلام كأبي كلام نقرأ في الصحف أو يسمع في المجالس . وقد يكون مهماً ، مفيداً كما قد تكون المقالة أو الخطبة السياسية مهمة ، مفيدة . لكنه يبقى شكلاً إعلامياً ، وصفيّاً أو انشائياً . لذلك يجب أن ننظر إليه وأن نقيّمه من حيث أنه «فن» إعلامي : يكون حسناً بقدر ما يفيد القضية التي يدعو لها ، وحيثاً بقدر ما يبعد التعميم عن مزياد وأهدافها . وفي هذا الإطار يصح أن نقول أن معظم «الشعر» العربي «الحديث» الذي سمي وُسِمَ ، حصاً وحبلاً ، ثورياً ، ليس لا شكلاً إعلامياً يتزعمها بورجون .

VI - تكن وراء الرغبة في الربط بين الشعر وبلهيرية ، باسم الثورة ، رغبة الارتقاء بالأيديولوجية إلى مستوى الفطرة . فكما أن الناس سواءاً بالفطرة ، كذلك يجب أن يكونوا سواءاً بالفكرة . ومن هنا تؤدي هذه الرغبة إلى اعتبار الشعر جيداً أو احتفالاً .

فغير أن الوحدة في شروط التلقي لا تنتج وحدة في شروط الاستجابة . ثم إن الفكرة غير الفطرة ، ومما تتناقضان تناقض الثقافة والطبيعة . ونحن نصر على أن تفكرن أو نعقلن الفطرة ، نكون كمن يصرّ على أن العصفور الذي يصنعه باليد ، نحماً أو رسماً ، هو نفسه العصفور الذي يتنقل بين ذراعي أشجرة وحضن السماء . فنحن في مثل هذا الإصرار نكون خارج الطبيعة (الفطرة) وخارج الثقافة (الفن) في آن .

بل إن الشاعر يتميز عن غيره ، على مستوى الفطرة نفسها . وفي الحسب العربي (الفطري ، أصلاً) أن الشاعر سمّي بهذا الاسم لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . فمعنى أنه يكتب شعراً هو أنه يكتب ما لا يشعر به غيره . فإن يقرأ

الإنسان الشعر يفترض ، إذن ، أن القدرى ، يكتشف ، للمرة الأولى ، شيئاً لم يكن يعرفه . وأن يكتشف لسان شيئاً يعني أن لديه طاقة على الكشف . لا يمكن الشعر ، إذن ، أن يكون عاماً ، مشتركاً ، إلا حيث تكن هذه الطاقة . هذا يدل على أن فاعلية الشعر من طبيعة 'تفاير فاعلية العيد . العيد احتفال يخرج الإنسان مما هو خاص ويدخله فيما هو عام . العيد ، أولاً ، جماعة . أما الشعر فهو ، أولاً ، فرد .

لا أعني أن ثمة تناقضاً بين العيد والشعر . لكن أعني أنها من مستويين مختلفين . والمزج بين مستويين مختلفين يتضمن إعطاء خصائص لشيء ليست له ؛ ومثل هذا الإعطاء يؤدي إلى الأحكام والمقاييس الخاطئة .

الفاعلية انشعورية أقرب إلى أن تشبه الفاعلية الجنسية . فإن يمارس الإنسان الجنس يعني أنه يشهد للحياة ويفرح بها . يعني أنه يحتفل بكارها الدائمة ولا نهايتها . كذلك الشعر فإن تكتب شعراً هو أن تقول ن العالم لا يتناهي ، وأنه دائماً جديد . فاشعر ، من هذه الناحية ، هو العشق القديم بين الكلمة والعالم . والحبل طليعة العشق ، أي صليبة الولادة : هناك شيء آخر ، منتظر . وإذا كان ثمة من احتفال هنا ، فانه احتفال يسوي .

المشترك بين الشعر والعيد هو الاحتفال . غير أن الاحتفال العيدي يبعث الأنا في الذوات الأخرى ، أما في الاحتفال الشعري فتتلاقى الأنا بالذوات الأخرى ، في بؤرة لا تبعثر بل تجتمع .

النشوة صاك أفقية ، وهي هنا عمودية . الأولى كنشوة العرّاض ، تسبح الخاصة ؛ والثانية ، كنشوة الجنس ، نبهج الكائن كله . العيد يحيد عن الموت ، الشعر يلاقيه . ولأن العيد يحيد عن الموت ، فمعنى ذلك أنه يحيد عن الحياة فيراها في زبد وتنوعات وتشكلات موجية ، ولا يرى الماء العميق . الشعر هو هذا الماء العميق ، ولذلك هو كالجنس : نقطة للقاء الخلاق ، بين حياة والموت ؛ - نقطة الولادة . أما العيد لمحطة على الطريق . ليس بدايتها وليس نهايتها : أنه فتوة فيها .

VII - لكن من هو الجمهور العربي ؟ كان الجمهور في الجاهلية مؤسساً يصنع اللغة والشعر والقيم . ولم يكن جمهور الشاعر ينحصر في قبيلته وحدها ، وإنما كان يتجاوزها إلى أعدائها وحلفائها معاً : كان جمهوره القبيلة ونقيضها ، الصديق والعدو في آن . فجمهور الشعر ، في تكوينه العربي الأول ، طرفان متناقضان .

عشر نقاط أهم الشعر العربي الجديد ٢١٩

والشعر العربي يدور ، في شأته الأولى ، ضمن جدلية بين أطراف متناقضة . ولهذا كان لشكل العموي - البياني للفضائل والردائل ، فصائل الصديق وورذائل العدو - ومن هنا لم يكن الجمهور 'يعني' بالإبداع ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع الفضائل ، ذلك أنها موجودة ، بل المطلوب منه أن 'يحيي' التميز عنها . وإذا اعتبرنا أن الفضائل مضمون أو محتوى ، فإن الجمهور العربي الأول أهمل دور الشاعر في إبداع المضمون ، وأهمل ، بالتالي ، نقد المضمون ، وركز اهتمامه على إجادة التمييز عنه والتفان في صياغته ، أي أنه أخذ يعني بالشكل ، أو بالألفاظ كما كان القدماء يعتبرون . كان الشعر ، بالنسبة إليه ، ينحصر في قدرة الشاعر على إبراز فصائل الصديق (المدح) وورذائل العدو (الهجاء) . ومن هنا كان لمدح والهجاء أهم لأصناف الشعرية ، وكان الشعر يفترض ، بدنياً ، الوضوح والمباشرة والإيجاز لكي يثبع وينتشر ويتمكن الناس من حفظه وتداوله .

VIII - بدءاً من الحياة الإسلامية الأولى ، أخذ الجمهور العربي ينقسم على مستوى آخر . فقد انضاف إلى البعد القبلي بعد العقيدة ، وبدأ جمهور 'إسلامي' يطلب من الشاعر أن يعبر عن القصيدة فيمنح فصائلها ويهجو مناوئها . وكان صعباً أن لا يطلب من الشاعر أن ينقد هذه العقيدة ، أو أن يخرج عليها طلباً ما هو أفضل منها ، أو أن يضيف إليها أو أن يمتثلها ، وإنما كان يطلب منه أن ينطق بها كما جاءت ، وكما هي . لم يكن الجمهور ينظر إلى الشعر كمبدع أو كحلاق ، وإنما كان يعتبره ميثراً ومديعاً . وسواء كان هذا الجمهور مدحاً بالخلافة القائمة أو رافضاً لها ، فقد كان محافظاً على قيمه يتطلب من الشاعر أن يعبر عن هذه القيم ويدافع عنها . وهكذا ستمر الشعر يتحرك بين طرفين : يثبت ما يرأيه ، وينفي ما يناديه .

IX - ما هي الصورة الراهنة للجمهور الراهن ؟ نخد هذه الصورة ، بالقياس إلى صورة الجمهور الجامعي ، والجمهور الإسلامي الأول . كان لكل من هذين الجمهورين الأخيرين ثقافة واضحة محددة ، وشخصية واضحة متأسكة ، وكان كل منهما ، بالإضافة إلى ذلك ، جمهوراً مؤسماً .

أما الجمهور العربي الراهن فهو ، على العكس ، تابع ، وليست له ثقافة واضحة محددة ، وليست له شخصية واضحة متأسكة . وهذا يعني أنه جمهور

متفتتة ؛ وهو ، في أفضل وصف ، معدش في مرحلة نضال ، يتودد بين قبول النظام السائد ورفضه ، وبين قبول ثقافة الموروثة ورفضها . فمن حيث علاقته بالنظام ، يواجه قمعاً على جميع المستويات ، وعالمياً ما يرضع وينتظر . ومن حيث علاقته بالثقافة ، يواجه ازدواجاً يفرجه ، في آن ، عن « القديم » وعن « الجديد » ، وعن ذاته نفسها : ثقافته الموروثة انتهت من حيث أنها لم تعد تحمل له مشكلاته التي يواجهها ولا تحجب عما يطمح الى تحقيقه . وهو ، في لوقت نفسه ، لم يكنسب ثقافة جديدة لأنه ما يزال مفعوعاً ممنوعاً من ممارسة الحرية ومن مخنف أشكال الإبداع حتى الأكثر براءة بينها : الفن والجنس . ويزيد في الصفة انقصية لهذا الوضع كون النظام الراهن يملك وسائل الإعلام ووسائل العيش : أي يملك الكلام والعمل .

وإذا كان مقيس وجود الجمهور يكن في الفاعلية السيتي يارسها ، فائتلا نستطيع أن نقول ، حساً على الجمهور العربي انفتت في الجاهلية والإسلام ، ان لدينا الآن جمهوراً لشعر . فليس للجمهور الآن فاعلية ، وان هو انفعال كامل ، ذلك أنه يكتفي بأن يتلقى ، ويستهلك . ثم ان هذا الجمهور مقسم أصيلاً ، لكن انقسامه ليس وليد الوعي الإيديولوجي أو التطبيقي ، وانما هو وليد التفتت الاجتماعي بعوامل قليلة - طائفية ، وساسية - معمارية . وهكذا فان هذا الجمهور لا يبدع ثقافته ولا يبدع - كذلك ، شروط حياته . والى هذا كله ، فان أغبيته الساحقة لا تقرأ ولا تكتب .

وجهور الشعر لا يمكن أن يكون الشعب كله ، فهناك فئات كثيرة لا تعنى بالشعر كتعبير عن الإنسان ، ولا يعي لها الشعر شيئاً ذا بال . لذلك تهمة ان لم ترفضه .

كذلك لا يمكن أن يكون هذا الجمهور المثقفين كلهم ، لأن بين هؤلاء المثقفين فئات تؤخذ بنشاط آخر علمي أو فلسفي أو غير ذلك ، وتجعله في المقام الأول من اهتمامها . بل إن بينهم من يرفض الشعر ، أصلاً .

ثم ان جمهور الشعر ليس واحداً لجميع الشعراء . فبعض هذا الجمهور يؤثر نوعاً معيناً من الشعر وتعبيراً معيناً ، وهو ، بالتالي ، يفضل شاعراً على آخر . وادن ، هناك جماهير متعددة ضمن هذا الجمهور الواحد .

X - يفرض هذا كله تحديداً جديداً لجمهور الشعر ، وللعلاقة بين الشاعر وجمهور . لجمهور ، من الساحة الأولى ، لا يمكن أن يكون إلا جهوراً خدساً . ويتألف هذا الجمهور من الفئات التي ترى أن الثقافة فعالية إبداعية ، وأن لها

ثماقتها الفعالة وطموحها الى تغيير كل موروث راهن . وهذا يعني أن لشاعر الطبيعي الثوري لا يكتب ، إلا لمواة ثورية طليعية تمارس اصيرورة ، وفعل التحويل . وهو ، إذن ، لا يكتب لكي يفهمه الجمهور الواسع ، بالمعنى الشائع ، و ، يكتب متبنياً طموح هذا الجمهور لبناء المستقبل . وهذا الشعر هو ، بالطبيعة ، شعر تقدير وهدم ورفض ؛ إنه شعر تطلعي ، تجاوزي ، وليس شعراً تبشيراً وثوقياً . ومن هنا لا يمكن أن يكون الى جانب ما هو راهن موروث ، أو الى جانب اسطام أياً كان . من هنا ، كذلك ، لا يمكن ربط اسيمة الشعرية بمدى الانتشار الجماهيري ، بل بمدى القدرة على خلق حساسية جديدة ، وطرق تعبيرية جديدة ، وفيم جمالية جديدة - أي بمدى انقدرة على زلزلة الأشكال والمعدني الموروثة ، وفتح الآفاق لأشكال ومعان جديدة . فكل شعر جديد حقاً ، كل شعر حقيقي ، اليوم ، لا جمهور له بالمعنى الواسع ، ويستحيل أن يكون له هذا الجمهور ، ضمن المرحلة التاريخية الراهنة ، والى أمد غير منظور . وكل شعر جماهيري ، اليوم ، هو «شعر إعلامي» . وهو شأن **الإعلام الراهن** وسينة لتعميم المبودية ، ولتحيلولة دون التحور المكامل . انه صناعاً وركام ، أي انه جزء مما يجب رفضه وتدميعه . أم ، من الناحية الثاية ، والشاعر ، بالضرورة ، طليعة . وهو كالطليعة مرتبط ومنمصل في آن . مرتبط من حيث أنه يكشف ويضيء . وبدل ، ومنفصل من حيث أنه لا يقدر أن يكشف ويضيء . وبدل إلا اذا تقدم وكان على حدة . وهو كالطليعة لا يغير ، وإنما لا يتغير شيء بدونه . انه أمام الكل وليس داخل الكل .

ومن هنا كانت الحركة الطبيعية بين الطليعة اسياسية - الاحتماعية والطليعة الشعرية (بين الجمهور والشاعر) قائمة على هذه العلاقة الجدلية الفعالة : جمهور فعال وشاعر فعال الشاعر منغمس في هذا الجمهور لكنه يتطلع في الآفاق كلها بهذا الجمهور ذاته الى ما هو أبعد من الواقع . والجمهور يرى طموحه في هذا الشاعر فيتطلع به أيضاً الى ما هو أبعد من الواقع . فالجمهور الحقيقي للشعر هو الجمهور الفعال ، لا جمهور الاستهلاك . إن جمهور الاستهلاك ليس دون مستوى الشعر وحسب ، وإنما هو دون مستوى لجدارة الإنسانية ، ذلك أن الإنسان ليس ، في المقام الأول ، صاقة استهلاك ، بل طاقة انتاج ، أي صاقة تغيير وتشوير . وهكذا يصبح القول ان الجمهور كالشعر ، كالحب ، كالثورة يجب أن يخلق دائماً من جديد .

لمدونين

الدراسات والبحوث

عقلان ومديان في
الشعر الجاهلي

د. فاروق اسليم

إن الجزيرة العربية. بحدودها الطبيعية هي
المدى الجغرافي الذي عاش فيه الإنسان الجاهلي.
وهو مدى متنوع المعالم؛ فيه صحارى وسواحل
وجبال وأرياف وبوادي، تنتشر فيها المدن والقرى.
وقد أدرك الشاعر الجاهلي وجود تمطين
رئيسيين من المدى الجغرافي الذي يعيش فيه، هما:
البوادي والقرى. يقول حسان بن ثابت في غزوة
المخندق^(١):

(١) ديوان حسان ص ١١٩-١٢٠

(٢) د. فاروق اسليم: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب العربي. آخر مؤلفاته: «شعر قريش
في الجاهلية ومصدر الإسلام».

واشك اللهم إلى الإله، وما ترى من معشر متآلبين غضاب
 أموا يغزوهم الرسول وأبوا أهل القرى، وبوادي الأعراب
 وقد يطلق على أهل القرى أهل الأمصار. يقول عامر بن الطفيل^(٢):
 ونعد أيامنا لنا ومائراً قدماً بئد البؤد والأمصار
 والفارق ارتيس بين أهل القرى وأهل البوادي هو الفارق بين الفرار
 والارتمال؛ فأهل القرى يجدون كفايتهم غالباً في قراهم، وأهل البوادي
 يضطرون غالباً إلى تنوع المراعي. ولقد أجمل الحارث بن ظالم المري
 الغطمانى ذلك إذ أظهر أن الفرق بين القرشيين (سكان مكة) والغطفانيين
 (سكان البادية) هو تتبع الكلا. يقول الحارث يذكر قريشاً^(٣):

فلو أنني أشاء لكنت منهم وما سرت أتبع السحابا
 ويطلق على سكان الوادي اسم الأعراب^(٤)، وينقسمون إلى حاضرة
 وبادية والحاضرة القوم الذين يحضرون أنباء، وينزلون عليها في حمراء
 القبط، فإذا برد الرمان طعنوا عن أعداد المياه (لعيون والآبار التي لا ينقطع
 ماؤها)، ويدوا طلباً للقرب من الكلا، فالقوم حيث بادية، بعدما كانوا
 حاضرة^(٥). يقول سلمة بن الخرشبب الأنماري^(٦):
 فإن بني ذبيان حيث عهدتم يجزع البتيل بين بدو وحاضر
 ١- أهل البادية

إن اختلاف غط حياة الأعراب عن غط حياة أهل القرى جعل لكل

(٢) ديوان عامر ص ٧٨

(٣) المعاني الكبير ٥٢٢. وكان الحارث ادعى أنه قرشي.

(٤) انظر ديوان حسان ص ١٢٠، ديوان كعب بن مالك ص ١٨١، وديوان امرئ القيس ص ٢٦٩،
 واللسان: (عرب)

(٥) اللسان: (بنا).

(٦) شرح اختيارات المفضل ١٦٥/١ والخزع: جانب الوادي وانظر من ذلك فيه ٧٧٨/٢،
 وفي شعر زهير ص ١١، ومعجم الشعراء ص ١٩٩. ولقطة (الحاضر) تطلق أيضاً على المقيم في
 البلد والقرى. انظر اللسان: (حضر).

منهما موقفاً معارضاً لمحط حياة الآخر؛ فالأعراب يدمون الإقامة في البيوت، ويرون في الارتحال اكتساباً للمعارف والرزق^(٧) :

إذا أوطنَ النُّومُ البيوتَ وَجَدَتْهُمْ عُمَاةٌ عَنِ الْأَخْبَارِ خُرُقَ الْمَكَّاسِبِ
والأعراب ينفرون من القرى، ويتحاشون نزولها، ومنهم قوم (أسماء) الذين كرهوا في أثناء ارتحالهم دخول قرية كانت قصداً على طريقهم، فاجتنبوها، وعذكوا عنها^(٨). وتجنب الأعراب الدخول إلى القرى يرجع إلى اعتقادهم أن بيئة القرى أو بعضها موبوءة بالأمراض التي تضر بصحتهم، وتؤدي مواسيهم. ومن الشعر الدال على التخوف من بيئة القرى قول سويد بن خداح الشبي يهجو عمرو بن هند^(٩) :

أبى القلبُ أنْ يأتيَ السَّيْرَ وَأَهْلَهُ وَإِنْ قِيلَ: عَيْشٌ بِالسَّيْرِ غَيْرُ
بِهِ الْبَقْ وَأَحْمَى وَأَسَدُ خَفِيَّةٍ وَعَصْرُ سِنٍ هَذَا يَعْتَدِي وَيَجُورُ
فَلَا أَتْلُرُ الْحَيَّ الْأَوَّلَى تَرْثُو بِهِ وَإِنِّي لِمُسْلِمٍ بِأَتِهِ لِنَذِيرُ
فَالسَّيْرُ بِهِ الْبَقَى وَالْحَمَى، وبقرنه مأساة خفية، وذلك من أسباب ترك سويد للسَّيْرَ وبتداده لمن لا يعرفه. ومن الظاهر أن بعض القرى الزراعية كانت مرتعاً للأوبئة التي تستوطن المستنقعات وأشباهاها كخيبر، فهي موصوفة بالحمى، وفيها سبعة حصون ومزارع ونخل كثير^(١٠)، ومن الشعر الدال على بيئة خيبر الموبوءة قول النابغة الجعدي^(١١) :

ولكنَّ قَوْمِي أَصْبَحُوا مِثْلَ خَيْبَرَ بِهَا دَاوَاهَا وَلَا تَضُرُّ الْأَعَادِيَا

(٧) ديوان شعر حاتم ص ١٩٦، وعمامة: أراد صنفاً، وخرق المكاسب: لا يحسبون أن يكسبوا

(٨) انظر شرح ديوان لبيد ص ٢٦-٢٧

(٩) ديوان سلامة ص ٢٤٠-٢٤١، ونسب الشعر إلى سلامة خطأ، والسَّيْرُ: موضع معروف بالحيرة، وقيل: قصر قريب من الخوثرقة، معجم البلدان: (السَّيْرُ)، وخفية: مأساة معروفة في سواد العروق

(١٠) معجم البلدان: (خيبر).

(١١) ديوان الأخبار ١/ ٢١٩، وداه خيبر: حمى شديدة يرافقها صداع حاد، وانظر بعض الأخبار والأشعار الدالة على ذلك في شرح ديوان الأعشى ص ٥٨-٥٩، وشرح ديوان الحماسة ٢/ ٧٢١-٧٢٢، ومعجم البلدان: (خيبر).

وذكر بعض الشعراء من الأعراب فضل مراعيهم على مراعي القرى؛
ففي الوادي بنت مارق ورطب من البقوع، وهي أسب للابل مما ينبت في
الساخ، وذلك في قول الربيع بن زياد العبسي يخاطب النعمان بن المنذر،
وكان خرج من الخيرة إلى البادية قومه مغاضباً له^(١٢)؛

ترعى الروائم أحرار البقول بها لا مثل رعيكم ملحاً وغسولاً

وعلف خيل أهل القرى بالشعير والقت يجعلها تضعف عن مجارة
خيل الأعراب التي تعلق الحشيش، وتسقى اللبن^(١٣). ومراعي البادية تسر
أهلها؛ فهي في شعر لبيد بلا وباء، ولا وباء (مرض يقع في الإبل)^(١٤).

وبرز لدى الجاهليين اعتقاد بأن نهر العبل (نهر لمعاد باليمن) لا يشرب
منه أحد إلا حُم، وأضاف عمرو بن معد يكرب العدر إلى الحمى في
قوله^(١٥)؛

ومن يشرب بماء العبل يغدر عسى ما كان من حمى وراد

ولعل إضافة العدر إلى الحمى يرجع إلى الاعتقاد بأن أهل القرى
يغدرون، ويدب على ذلك قول العباس بن مرداس^(١٦)؛

فلاتأمن بالعاذ والخلف بعدها جوار أناس يتنسون الخضائر

فالأعرابي (العباس بن مرداس) يعتقد أن من ينسى الخضائر (ينزل

الأرياف ويعمل بزراعة النخيل) لا يؤمن جواره، وهذا الأعرابي يعتقد أن

أهالي اليمن، وأكثرهم أهل قرى وأرياف، كذلك فهم يغدرون،
ويخونون؛ يقول العباس^(١٧)؛

(١٢) الأختي ٣٥٥/١٥. والروائم: التي تروم أولادها، تعطف عليها. والمَوِيل: نبت يبت
في السبخ.

(١٣) انظر شرح اختيارات المفضل ١٣١٥/٣ - ١٣١٦.

(١٤) انظر شرح ديوان لبيد ص ٩٢.

(١٥) شعر عمرو بن معد يكرب ص ٩٨.

(١٦) ديوان العباس ص ٦٦. والعاذ والخلف: من بلاد تهامة. والخضائر: جمع معدة خضيرة
(عاشبا): موضع الضرع.

(١٧) المصدر السابق ص ١٠٧.

وفي هوازن قومٌ غيرَ أدبهم داءُ البعاني، فإن لم يَغْدِرُوا خانوا
إنه يتهم قوماً بذات ما أن بهم داءُ أهالي اليمن، غدرًا وخيانةً، ويشبه
ذلك قول النابغة الذبياني: «ولكن لأمانةً لليماني»^(١٨).

إن الأعرابي يعتقد فساد بيئة القرى والأرياف؛ فهي تسبب الأمراض
للإنسان والحيوان^(١٩)، وفيها تفسد الأخلاق، وتهتز القيم؛ فالذين يعيشون
في القرى والأرياف يقومون بأعمال يأنف منها الأعرابي، ويعتقد أنها تورث
أصحابها اللوم، ولذلك اتهم أصحاب الحضائر وأهالي اليمن بالندور
والخيانة؛ ونفى عن نفسه وعن قومه الاشتغال بالحرف والمهن التي يألها
أهالي القرى، وقد عرّف عن مجمل ذلك خدّاش بن زهير العامري في
قوله^(٢٠):

ولن أكون كَمَرٍ أَتَقَى رِجَالَهُ عَلَى الْحِمَارِ وَحَلَى صَهْوَةِ الْفَرَسِ
وقوله يفخر بقومه على بني كنانة^(٢١):

لَا تَقْتَكُمُ مِنْهُمْ أَسَادُ مَنَعَةٍ لَيْسَ بِهِنَّ وَأَهْلُهُ عَوِجُ الْعَرَاقِيبِ
فخدّاش لا يستبدل بصهوة الفرس حماراً، فالحمير مركب للزراع
وأهالي القرى؛ وخدّاش ينفي عن قومه العمل بالزراعة، ويفخر بأهل «أهل
السَّوَامِ وأهل الصخر واللُوب»^(٢٢)، ويشبه خدّاشاً العبّاس بن مرداس إذ
يقول مفتخراً بقومه^(٢٣):

(١٨) ديوان النابغة ص ١٥٠. وانظر التتائض ١/ ١٧٩، والمفاني الكبير ١/ ٥٢٢.

(١٩) ندوة المياه في البادية اضطرت أهلها أحياناً إلى شرب مياه آجنة بسبب أمراضاً لأجنة منها،
وبدلاً من ذم تلك المشارب كان الأعرابي يفخر بإرتيادها والشرب منها ليبدل على جلده وعلى
تعبه لنمط حياته (انظر شرح ديوان كعب ص ٢٣١- ٢٣٢، وشعر عمر بن شاس ص ٤٨)
(٢٠) أشعار العنبرين الجاهليين ص ٣٧.

(٢١) المصدر السابق ص ٢٥.

(٢٢) المصدر السابق ص ٢٤. والسوام: الإبل والمواشي التي ترعى، ولا تُعلف. واللوب: قطع
من الأرض تشبه الحواري.

(٢٣) ديوان العبّاس ص ٥٤. رعييل النحل: صغاره. ومقرية: قرية من البيوت لركوبها، إذا
حدث ما يدهو لي ذلك والاختطار الجماعات من الإبل والعكر الإبل الكثيرة. وانظر مثل
ذلك ص ٦٥ م.

لا يفرسون قَبِيلَ النَّخْلِ وَسَطَهُمْ ولا تَخَاوَرُ فِي مَشْتَاهِمِ الْبَقَرِ
إلا سَوَايِخَ كَالْعَقْبَانِ مَقْرَبَةً فِي دَارَةٍ حَوْلَهَا الْأَخْطَارُ وَالْعِكْرُ

إنه من قوم لا يزرعون التخييل، ولا يقتنون البقر، فهم أهل حرب
وارتحال، من قوم بداءة، يفتنون الخيل والإبل، وبمثل ذلك افتخر الأعشى،
فقومه ليسوا مثل (إياد) التي نزلت (نكرت) من العراق؛ فهي "تنظر حبها أن
يُحصدا"، ولكن الله أكرمهم، إذ جعل رزقهم في إبلهم، فهي جزارة
لسيوفهم ورزق لا ينفذ^(٢٤).

ويُضاف إلى نفور الأعراب من المهن والحرف التي يمارسها أهالي
القرى والأرياف^(٢٥) أنعنهم من اتحاد البيوت والحصون المتداة، ومن
الأشعار التي تدل على ذلك قول مسهر بن عمرو الدهلي الضبي لطالم بن
غصبان السبدي الضبي^(٢٦):

إِنْ نَكَ يَا ظَالِمُ، الدِّهَانَ، فِي مَدَرٍ مَرَّتْ مَعَشَرٌ لَا تَبْتَئِنِي الطِّيسَا
إِنَّا وَجَدْنَا أَبْسَانِيَا لَا عَقْسَا لَهُ إِلَّا الْقِدَاحُ إِذَا فَطَنَّا وَشَاتِينَا

إن مسهراً يفخر بأعرابه؛ فقومه لا يتخذون البيوت الطينية،
ولا يمتلكون العقارات بل الخيول الضامرة، وبمثل ذلك افتخر الطفيل الغنوي
بامتلاك بيت أعرابي هذه صفته^(٢٧):

وَبَيْتُ نَهْبِ الرِّيحِ فِي حَجَرَاتِهِ بِأَرْضِ قَضَاءٍ بَابُهُ لَمْ يَحْتَجِبْ

(٢٤) انظر شرح ديوان الأعشى ص ١٠٨. وحين جاء الإسلام حفر على سرول الحوامر وترك
البوادي (انظر الأغاني ١٤/٥). ولكن بعض المخضرمين الأعراب لم ترح معومهم لسماح أصوات
الدجاج، فعادوا إلى بوادهم. (انظر شعر النمر ص ٤٧-٤٨، وشعر عبدة ص ٥٨-٥٩)

(٢٥) سيورد الحديث عن المهن والحرف في الفصل الرابع من هذه الرسالة.

(٢٦) معجم الشعراء ص ٣٣٠. والقِدَح: الخيل الضامرة؛ فقد جاء في التاج: "التقديح: تضمير
الفرس". والدِّهَانُ، هو عبد الله بن قطن الحارثي الليثاني. والشاعر يعقد مشابهة بين ظالم وبين
عبد الله لأنهما من سكان القرى. انظر اللسان (دين)، ومعجم الشعراء ص ٢٣٠ الخاتمية
رقم (١).

(٢٧) ديوان الطفيل ص ١٩. ومهرونه: ظهره. والأخمى: صرب من البرود. والمعصب: الذي
بمعصب غزله ويشده، ثم يصعب وينسج. والبدئي: الذي غزا أول غزوة. والمعقب: الذي غزا
غزوة بعد غزوة. وانظر مثل ذلك الشعر في ديوان شعر حاتم ص ٢٤٦

سَمَاوَتُهُ أَسْمَالُ بُرْدٍ مُحَبَّرٍ وَصَهْوَتُهُ مِنْ أُنْحَمِي مُعْصَبٍ
وَأَطْنَابُهُ أَرْسَانُ جُرْدٍ كَأَنَّهُمَا صَدُورُ الْقَنَا مِنْ بَادِيٍّ وَمُعْقَبٍ

إنه خيمة منصوبة في أرض فصاء تهب الرياح في نواحيها، بابها مشرع
للناس، لكرم أصحابها وشجاعتهم، أعلامها أسمال برد مُحَبَّرٍ، وظهرها من
البرود الأتحمية، وحولها الخيول مقررة، مشدودة بأطناب ذلك البيت
الأعرابي، بيت الحرب والارتحال والكرم.

وفخر الأعرابي على أهل القرى بالشجاعة؛ فهو ييحتمي بسيفه
ورمحه، ويدوز بالخيول المقررة من الخيام؛ فحسون بني تغلب رماح عالية،
وسيوف ماضية، وذلك في قول عمرو بن كلثوم^(٢٨):

لَا حُصُونٌ مِنَ الْخُصْيِ عَالِيَةٍ فِيهَا حُدَاوِلٌ مِنْ أَسَافِنَا الْبُتْرِ
فَمَنْ بَنَى مَدْرَأً مِنْ حَوْفِ حَادِنَةٍ فَإِنَّ أَسَافًا تُغْنِي عَنِ الْمَدْرِ
وحسون بني أسد خيول مقررة حرّة، تعدو بالرجال في قول عبيد بن
الأبرص يذكر منازل قومه^(٢٩):

مَالَنَا فِيهَا حُصُونٌ غَيْرُ مَا لَمْ تُقَرَّبَاتُ الْجُرْدُ تَرْدِي بِالرَّجَالِ
ونجربة الأسعر، مرثد بن أبي حمران الجعفي في الحياة أسلمته إلى أن
يقول^(٣٠):

وَلَقَدْ عَلِمْتُ عَلَى نَجَشْمِي الرَّدَى أَنَّ الْحُصُونَ الْخَيْلُ لَامَدَرُ الْقُرَى
وفد جمع كل ذلك (السيف والرمح والخيول) خالد بن جعفر العامري
في قوله^(٣١):

وَلَا حِرْزَ لَأَكُلُ أَبْيَضَ صَارِمٍ وَكُلُّ رُدَيْسِيٍّ وَحَرْدَاءَ ضَامِرٍ

(٢٨) ديوان عمرو بن كلثوم ص ١٠٥ ونسب البيت إلى عمرو بن كلثوم
الكناني.

(٢٩) ديوان عبيد، ص ١١٨. وتردي تعدو.

(٣٠) الأصمعيات ص ١٤١.

(٣١) أشعار العامريين جاهليين ص ٦٥. واشخر ربيعة بن مقروم الضبي بأن معافل قومه سيوف
ورماح ودروع. انظر شرح اختيارات المفصل ٢/ ٨٤٨-٨٤٩.

إن الأعراب، وهم يعتمون برماحهم وسيوفهم، ويلوذون
بخيولهم، يستطيّلون على أهالي القرى الذين يثنون الحصون ليحتموا بها من
الأعداء، ولتزداد قدرتهم على الاستقرار في المكان.

ولما كان الارتحال سمة رئيسة لحياة الأعراب، فقد كثّر في شعرهم
تصوير الارتحال، وذكر المكان المرتحل عنه. وكان حدث الارتحال مثبّراً
لشاعر الحزن في نفوس الأعراب؛ فالارتحال يؤخذ بتعظيم بعض القلوب،
ويانقطع بعض العلاقات الإنسانية الدافئة، ومن ذلك ارتحال الحبيبة
وأهلها؛ فقد أصاب طرفة بالفجعة^(٣٢)، وراع عنترة^(٣٣)، وأصاب بشر بن
أبي خازم بما لأعزاء للقلب منه^(٣٤)، وألم عمرو بن كلثوم، فأورثه حزناً
يفوق ما تشعر به مائة فقدت ولدها، أر عجز دفت أولادها كلهم^(٣٥).
وحدث الارتحال بحزن المقيم **والفراعن معاً**، بقول زهير ذاكراً منازل لآل
أسماء^(٣٦):

لآل أسماء إذ هيّام العوادُ بهما حيناً، وإد هيّ لم تَطْعَنُ، ولم تَبْنِ
وإذ كَلَانَا إذا حَانَتْ مُفَارَقَةُ من الدَّيْرِ طَوَى كَشْحاً عَلَى حَزْنِ
وبارتحال الأعرابي عن المكان لا تنقطع صلته به انقطاعاً تاماً، لإقامته

فوق ذلك المكان في جزء من تاريخه، تختزنه ذاكرته، وتثير رؤيته بعد سنين
من الارتحال ذكريات أيام خوالٍ تشعل في جوانحه نيران الشوق إلى أنس
ذلك المكان، فيسترجع بخياله تلك الأيام، ولكن الخيال يصطلم بالواقع
المؤلم؛ فمكان الذكريات طَلَلٌ، وأَنَسُه شِلَرٌ مَذَرٌ، وحيشةٌ تسمع هبون
الأعراب بالدموع، ومنهم ليبد الذي يقول^(٣٧):

(٣٢) انظر ديوان طرفة ص ٥٩

(٣٣) انظر شرح ديوان عنترة ص ١٥٤.

(٣٤) انظر ديوان بشر ص ١.

(٣٥) انظر ديوان عمرو بن كلثوم ص ٨١.

(٣٦) شعر زهير ص ٢٧٥. والكشع: الخفاصة.

(٣٧) شرح ديوان ليبد ص ٢٦٧. والمخال: جمع سخلّة، وهي ولد الشاة من المعز والغنم.

لَمَنْ طَلَّلَ تَضَمَّنْهُ أَتَالَ
فَنَبَّعَ فَالْثَّيْبُ يَعْقِدُ مَذِيرَ
ذَكَرْتُ بِهِ الْفُؤَارِ مِنَ السُّدَامِ
فَسَرْحَةٌ فَسَالْمَرَّاتُ فَسَالْخَيْالُ
لَأَرَامَ الثَّمَعِ بِسَبْحِ سَحَالُ
فَلَمَّعَ الْعَيْنِ مَسَحَ وَانْهَمَالُ

ومثل ذلك قول عبيد بن الأبرص (٣٨):

تُحَاوِلُ رَسْمًا مِنْ سُلَيْمَى دَكَادَكَ
تَبْدُلُ بَعْدِي مِنْ سُلَيْمَى وَأَهْلَهَا
وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي بِكَاهٍ حَمَامَةٍ
أَرَاكِيَّةً تَدْعُو الْحَمَامَ الْأَوَارِكَا

ليد يتذكر الفوارس والتدامي، وعبيد يتذكر سُلَيْمَى وأهلها،
وكلاهما - ليد وعبيد - يكيان، ولطالما بكى الأعراب حين رأوا دياراً كانت
للأهل والأحباب والأصحاب، وقد أضحت دوسة، لآس فيها، لا نعاما
وظباء تترقع، ويقايا رسوم لها العيون تدمع.

وكان حزن الأعرابي حين يرى ديار قومه الدارسة شديداً، وكان يحلم
باستعادة الزمى ليراه وقد أضحت عامرة ومأهولة بالأهل والأحباب
والأصحاب. ولكن استحالة تحقق الحلم تجعل الأعرابي الشاعر يلوذ بالدغة
والخيال ليعث الحياة الإنسانية في الأطلال والرسوم كقول عنترة (٣٩):

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاهِ تَكَلَّمِي
وَعَيْمي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَاسْلَمِي

وقول زهير (٤٠):

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّعِهَا:
أَلَا عِمَّ صَبَاحاً، أَيُّهَا الرِّبْعُ وَسَلِّمْ

إن (عنترة وزهيراً) يشخصان الديار الدارسة بإصباح صفة القدرة على

(٣٨) ديوان عبيد ص ٩١ - ٩٢. وتحاول رسماً تحاول أن تتعرف عليه. ودكادك. جمع دكك،
وهو المستوى من الأرض وقد نعت المفرد بالجمع والسوّهك: السواحق والأدم: الطباء التي
ليست بحاصلة البياض. وانترائك: جمع تريك، وهي المروكة والأوارك: جمع مفردة وركاء،
من ورك بالمكان وركاً: أقام

(٣٩) شرح ديوان عنترة ص ١٤٨.

(٤٠) شعر زهير ص ٧. والربيع: الفلج حيث أقام أهله في الربيع وغيره.

الكلام والحوار عليها، وتلك من أبرز صفات الإنسان، ولا سيما الجاهلي الذي يعتد بالعصاة والبيان. ولكن المحاولات لفنية ليث الحياة الإنسانية في الأطلال والرسوم تصيب الدين يودون جعل الحلم حقيقة بالحقيقة؛ فالأطلال لا تحيب، ولو كان السائل ملحاحاً كالشماخ في قوله^(٤١) :
وَعَرَفْتُ رُسْمًا دَارِمًا مُخْلَوْلًا قَوَّقْتُ رَأْسَ تَنْطَقَتُهُ سَنَاطِقًا
وحينئذ يفتق الأعرابي الشاعر من غموة الحلم، ويدرك أن طول المساءلة للديار لا تُغَيِّرُ الواقع المزلَم، ولا تبعث الحياة في الجماد^(٤٢) :
وَقَعْتُ بِهَا أَسْأَلُهَا طَوِيلًا وَمَا فِيهَا مُجَآوِبَةٌ لِدَاعِي
وساءل بشر بن علقم الطائي الديار «فاستعجمت أن تكلم» ثم ساءلها ثانية «فاستعجمت أن تحيي»^(٤٣) أراد أن تتكلم وأن تنبض في الحديث معه فاستعجمت، ثم رضي منها بالإجابة، بالكلام القليل، فاستعجمت أيضاً.

الديار لا تتكلم، تلك حقيقة يعرِدُ الأعرابي الشاعر إلى إدراكها بعد صحوته من غموة حلمه الشعري. وحينئذ قد يعود على نفسه باليوم لأنه يحاول المستحيل؛ ومن ذلك قول سلامة^(٤٤) :
وَقَعْتُ بِهَا مَا إِنْ تَبَيَّنَ لِسَائِلٍ وَهَلْ تَفْقَهُ الصَّمُّ الْخَوَالِدُ مُنْطَلِقِي؟
وقول لبيد^(٤٥) :

فَوَقَعْتُ أَسْأَلُهَا، وَكَيْفَ سَأَلْنَا صَمًّا خَوَالِدًا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا؟
ماذا بعد الوقوف والمساءلة والعجز؟ لاشيء عدا رحيل السائل، وفي قلبه حسرة، إلى مكن آخر مأهول بالأقارب والأحباب والأصحاب^(٤٦) :

(٤١) ديوان شماخ ص ٢٦٢. ومخلولاً: مشويّاً بالأرض.

(٤٢) ديوان بشر ص ١٠٩.

(٤٣) قصائد جاهلية نادرة ص ١٨٧.

(٤٤) ديوان سلامة ص ١٥٨.

(٤٥) شرح ديوان لبيد ص ٢٩٩. والخوالد: البواقي.

(٤٦) شعر زهير ص ١٧٤. والوجناء: عظمة الوجنات. وجلعد: شديدة صلبة.

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجَنَاءِ كَالْفَحْلِ جَلَعَدِ
 إن نعمة الحزن تظهر في كل نشيد يذكر فيه الأعرابي دياره المرحل
 عنها، إنه يُعبّر في وصف الأطلال عن «انحسار المدّ الحضاري، وهزيمة
 الوجود الإنساني»^(٤٧)، وعن اضطراب نفسه، وقلقها، فالارتحال من مكان
 إلى آخر يجعل الأعرابي متّصلاً إلى أكثر من مكان؛ وتجعل مشاعره تجاه
 المكان تتراوح بين الاعتداد بالمكان الذي يقطنه، والحنين إلى الأمكنة المرحل
 عنها، والبكاء عليها^(٤٨).

وإن اختلاط اعتداد الأعراب ببياديتهم وحياتهم محزنهم على المنازل
 التي هجروها جعل في انتمائهم إلى المكان اعتداداً وانكساراً يتجان قلماً طالما
 أتعب أولئك الأعراب، وأشاع في أشعارهم نعمة البكاء، وأوحى
 بإحساسهم بقسوة الحياة، وبرهبة الشتات، وبالرعة في الاستقرار، بل لقد
 سرح بعض الأعراب بميلهم إلى حياة أهل القرى ومنهم ساعلة بن حُرّة
 الهذلي، في قوله^(٤٩):

(٤٧) ظاهرة القسوة في الشعر الحمصي ص ١٢٦ وانظر مقالات في الشعر الجاهلي
 ص ١٥٧-١٨١.

(٤٨) الوقوف على الأطلال ظاهرة رئيسة في شعر الجاهلي، وقد أورد بعض الباحثين العرب
 دراسات خاصة بها. ومن المصيدة الإشارة هنا إلى أن شعر الوقوف على الأطلال ليس خاصاً
 بالأعراب، بل مجلّد في شعر أهالي بعض القرى ولاسيما يثرب. وقد لاحظ يوسف اليوسف
 (مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٨٤) أن طليعة أصحاب المدن يسود فيها القبح الحمصي، وتكاد
 تهمل القحط وتهتم الحضاري، فأصحاب المدن لا يشعرون بحط المكان وقسوة الطبيعة. وأرد أن
 أضيف هنا أن وقوف شعراء القرى على الأطلال كان على الأعلى وقوفاً مصطنعاً، أمثلته
 صرورات لبناء الفتي للقصيدة الجاهلية، وليس وقوفاً معبراً عن تجارب واقعية فرضتها طبيعة
 الارتحال الحضاري لقوم الشاعرين من مكان إلى آخر. ويؤكد ما ذهب إليه أن شعر قريش، وليس بين
 شعرائها محترفون، يخلو من شعر الوقوف على الأطلال إلا أبياتاً يسيرة (انظر شعر قريش ص
 ١٧٦-١٨١).

(٤٩) شرح أشعار الهذليين ١١٨٤/٣. وانقشعة: قطعة النطع. ونهضت: تقطعت. وهضناً:
 أراد شجرة. والمواشم: الإبر. الشنة: شجرة طيبة الريح، مرة الطعم تعمل منها البيوت.
 والصرائم: جمع مرمرة صريمة. وهي الرملة المصروفة من الرمال ذات الشجر. والموجع: الكثيف
 الغليظ. والبطائم: العير التي فيها الطيب.

إِنْ يَكُ يَبْتَسِي قَشْعَةً قَدْ تَخَلَّمَتْ وَعَصْنًا كَانَ الشُّوكُ فِيهِ الْمَوَاشِمُ
فَذَلِكَ مَا كُنَّا بِسَهْلٍ وَمَرَّةٍ إِذَا مَرَقْنَا شَتَّةً وَصَرَائِمُ
فَقَدْ تَشْهَدُ الْبَيْتُ الْحَجَبُ زَانَهُ فِرَاشٌ وَجُدْرٌ مَسْجُوجٌ وَلَطَائِمُ

إنه أعرابي بيوته من جلد وأغصان شائكة، ولكنه يعتد بأنه كان ينزل بيوتاً مبنية، جذرها غليظة، تزدان بالعراش، وينعم أصحابها بالطيب. وسباق الاعتداد في هذا الشعر يوحي بتفضيل العيش في البيوت القروية على العيش في الخيام الأعرابية. وكان يريد بن الصعق العمري أكثر صراحة من مساعدة في إظهار الميل إلى حياة أهل القرى؛ فقد زار يريد صنعاء، ورأى أهلها، وما فيها من العجائب، فلما انصرف قيل له: كيف رأيت صنعاء، فقال (٥٠):

مَنْ يَرَأِ صَنْعَاءَ الْجَنُودِ وَأَهْلَهَا وَجُودَ حَمِيرٍ قَاطِنِينَ وَحَمِيرًا
يَعْلَمُ بَأَنَّ الْعَيْشَ قُسْمٌ بَيْنَهُمْ حَلُّوا الصَّمَاءَ، فَاتَّهَلُّوا مَا كَثُرًا
وَيَرَى مَقَامَاتٍ عَلَيْهَا بِهَجَةٍ بَارِجِينَ هَيْدِيًا، وَمَسْكًا أَذْفَرًا

إنه معجب بصنعاء وبأهلها؛ ولقد صنفوا لأنفسهم رعد العيش، فباتت على ملامحهم البهجة، وفاح من أرواحهم الطيب.

إن أنفة الأعرابي الطاهرة من العيش في غير مداه الجغرافي لاتنفي رغبته الدفينة بل الصريحة أحياناً في الاقتدار على الاستقرار، والخلاص من مشاق الارتحال، والبحث المستمر عن الأماكن المناسبة لبقائه واستمرار وجوده الإنساني، إن في أعماقه رغبة في حياة مستقرة، ينحرف فيها من قيود الطبيعة القاسية التي ترغمه على الارتحال. بل لقد رأى بعض الأعراب أن سبب الارتحال الإنسان لا المكان، فالإنسان الذي لا يرتضي أن يبذل جهداً لجعل المكان مناسباً للاستقرار تستريح نفسه إلى الارتحال إلى مكان جديد يستمره، ولا يطوره، ثم يرتحل عنه إلى غيره، وهذا ما يفهم من قول عمرو ابن الأهتم المتقري (٥١):

(٥٠) أشعلوا العاصيين الجاهيين ص ٥٩. ومك أذفر: جيد.

(٥١) شرح اختيارات الفصل ٢ / ٦١٠

لَعَمْرُكَ مَا ضَاقتْ بِبِلَادِ بَاهِلِهِمْ وَلَكِنْ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَضِيقُ
إِنَّهُ قَوْلٌ وَاعٍ، يدعو إلى تطوير المكان وإلى الاستقرار، وتجاوز مرحلة
الارتحال من مكان إلى آخر، تلك هي أبرز آثار المندى الجغرافي البسوي في
عقلية سكانه وقيمهم، فكيف كانت آثار المندى الجغرافي القروي والريفي في
سكانه؟



أهل القرى

إن استيطان القرى والأرياف^(٥٢) في شبه الجزيرة العربية ارتبط بوجود
المياه وبصلاحية المكان للزراعة (ومن ذلك يثرب والطائف) أو للتجارة (ومن
ذلك مكة). ولقد مرّ سافي أثناء الحديث عن القرار بإمكان افئسار أبناء
القرى بحفر الآبار، وامتلاك **مرايح النخيل** والأغصاب، وبذل الجهد اللازم
لاستثمار تلك مزارع، كما افتخروا ببناء الحصون والأطام التي تؤوي
أصحابها، وتسهم في دفع عوائل الأعداء؛ إنهم يقهرون بجهودهم المبذولة
لتطوير مواطنهم، وأكرم بذلك فخراً، فتلك الجهود تدعم استقرارهم
وترسخ وجودهم في مواطنهم.

وفخر أبناء القرى بجهودهم في مجالات الزراعة والري والبناء يبرز
الخلاف الكبير بينهم وبين الأعراب الذين احتقروا تلك الجهود، ونفروا من
مزاولتها، وأعلنوا اعتزازهم بامتلاك الإبل، فمنها يشربون ويأكلون،
وبامتلاك الخيل والسلاح، فيها يكسبون لأنفسهم، ويدافعون عنها. وكان
أهالي القرى والأرياف يفاخرون الأعراب، ويسخرون منهم، كقول أوس
بن حجر يهجو رجلاً من بني أسد^(٥٣):

وَعَبْرَتُنَا تَمَرُ السِّمِراقِ وَبَرَّةٌ وَزَادُكَ . . . السَّكَلَبِ شَوَاطِلُ الْجَمَرِ

(٥٢) يقال للرعي بحري أيضاً. انظر شرح ديوان سيد ص ٢٩. وذكر الريف في شرح ديوان

الأعشى ص ٧٨، وديوان الخطبة ص ٢٢٢

(٥٣) ديوان أوس ص ٣٨.

وفَضَّلَ حسان بن ثابت يشرب على السادية؛ فأودية يشرب ومياهها
وربماؤها^(٥٤):

أَحَبُّ إِلَيَّ حَسَنٌ لَوْ يَسْتَطِيعُهُ مِنْ الْمَرْقَصَاتِ مَنْ غَفَّارٍ وَأَسْلَمٍ
وإذا كان الشاعر الأعرابي يفخر بقوله: «إِنَّا وَجَدْنَا أَبَانَا لَاعْقَارَ لَهُ» فإِنَّ
عَدِيَّ بْنَ دَاعٍ الْعُقَوِيَّ الْأَزْدِيَّ الْعُمَانِيَّ^(٥٥) له موقف مغاير من تملكك
العقارات، في قوله^(٥٦):

يَا بِنْتَ كَعْبٍ بِنِ صَلِيعٍ أَلَا	تَسْتَيْقِنِي إِنْ كُنْتُ لَمْ تَذْهَكِي
قَالَتْ أَلَا لَا يَشْتَرِي ذَاكُمُ	إِلَّا بِرَغْبِ السَّقَمِ الْأَجْزَلِ
إِنْ تُعْطِنَا سَطَرَ الْحَفَافِينَ مَقْدُ	طُوعًا لَنَا بَتْلًا ذَنْ نُفْعَلُ
إِنْ الْحَسَفَافِينَ عَقَّارُ أَمْرِي	يَمْنَعُهُ السَّقَمُ، فَلَا تَجْهَلِي
مَلْ أَمْرِي يَخْطُ فِي الْغَمْرَةِ أَلَا	قِرْنُ غَدَةٍ لَأَسِ بِالْمُتَّصِلِ
إِنْ كُنْتُ تَسْتَسِينُ لَا بُدَّ نَالِ	مَعْرُوفٍ مَا احْتَنَا فَاَسْأَلِي
الْعَبْدَ أَوْ كَرْتَبَ الْحِمْرَةَ	السَّرْهَرُ أَوْ مُصَفَّةَ السَّرْجَلِ
طِينًا بِهَذَا لِكَ نَفْسٍ فَبِنْ	تَرْضَى بِهِ عَنَّا إِذَنْ فَاغْلَمِي

إنه يرغب بأمة صليع، ولعلها كانت ترغب به أيضاً، ولكن عقاراً
(أرض الحفافين) كان يحول بينهما؛ هي تريد العقار لها، وربما لأهلها، وهو
لا تسمع نفسه ببذله، بل يبذل عبداً، أو ناقة فتية، أو جارية تحسن الخدمة،
نفسه تطيب ببذل أي شيء من ممتلكاته لنيل تلك المرأة عدا أرض الحفافين،
فهل رضيت هي بذلك؟ لا ندري، ولكن الشعر يظهر حرص كل منهما على
تملك العقار، وذلك ما كان يهرب منه الأعرابي الذي يحرص على تملك
الإبل، ليكون ماله معه أينما حلَّ أو ارتحل.

(٥٤) ديوان حسان ص ٢٤١. والمرقصات: الدوائف يرقصن إيهن. والرقص ضرب من العذو.

(٥٥) نمة حبر عن الشاعر في (معجم ما استعجم ١/ ٤٨) يدل على أنه من العقاة من أزد عمان
ولكن اسم له ورد مخرقاً (وقائع).

(٥٦) قصائد جاهلية نادرة ص ٥١-٥٢. وبتلأ: قطعاً. ويحبط في الغمرة: يضرب في الحرب.
وتستأسين: تتخلين الأموة، وهي العزاء. والبكرة: الفتية من الإبل. ومنصفه النزول: الجذرية،
أو عذامة الضيوف.

والقرى العربية ليست واحدة في قيمها ونمط معيشتها؛ فقد عبر الشعراء عن نمطين من حياة أهالي القرى هما: النمط الزراعي، والنمط التجاري. أما الأول فنجد تعبيراً عنه في أشعار أهالي يثرب، وكذلك أهالي الطائف، الذين افتخروا بحفر الآبار، وشق السواقي وزراعة النخيل، وأما الثاني فنجد في أشعار أهالي مكة الذين افتخروا بحفر الآبار اللازمة لشرب سكانها، ومن يؤمها من الحجاج والتجار. ولكنهم أعرضوا عن ذكر الزراعة^(٥٧). لعدم صلاح الأراضي المحيطة بمكة للزراعة. وبرز أثر التجارة في إعلاء شأن القيمة المادي في الشعر المكي^(٥٨)، ومن ذلك الافتخار بلبس الثياب الفاخرة، والتلذذ بمنع الحياة المادية كقول عمارة بن الوليد المخزومي^(٥٩):

خَلَقَ الْبَيْضُ الْحَبَانَ لَنَا وَجِيَادُ الرِّيطِ وَالْأَزْرُ
وقول الزبير بن عبد المطلب الهاشمي^(٦٠):
وَلَكِنَّا حُلْفَا إِذْ خُلِفْنَا لَسْنَا حَبِيَّاتُ الْمِسْكِ الْفَتِيَّتُ
ولونت التجارة شعر قريش بمعان جديدة كقول عبد الله بن الزبيري مدح هاشم بن عبد مناف^(٦١):

وَهُوَ الَّذِي سَنَّ الرِّحْلَ لِقَوْمِهِ رَحَلَ الشِّتَاءِ وَرَحْلَةَ الْأَصِيَّافِ
وتركت التجارة أيضاً آثارها في شكل القصيدة المكية التي خلت من المقدمة الطللية ومن الرحلة عبر الصحراء؛ فالشاعر القرشي المكي الذي ترعرع في بيئة تجارية أنطبع تفكيره بالأساليب التي توصله إلى هدفه بأقصر الطرق وأقلها كلفة، وأكثرها وضوحاً^(٦٢).

(٥٧) من الملاحظ أن أهالي مكة لم يعفروا ببناء الحصون؛ فبلدهم آمن، ومحمي بتعظيم أكثر العرب له ولاهه، ولذلك لم يرغب أهالي مكة ببناء الحصون لها.

(٥٨) انظر ذلك مفصلاً في شعر قريش ص ١٥٤-١٥٨.

(٥٩) الأغاني ٦١/٩. والرِّيط: جمع رِبْطَة، وهي كل ثوب لين وقيق.

(٦٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٦٦/١، والحبرات: جمع حبرة، وهي بُرْدِيَّان.

(٦١) ديوان عبد الله بن الزبيري ص ٥٤. ونسب الشعر إلى مطرود بن كعب الخزاعي.

(٦٢) شعر قريش ص ١٧٦.

ولقد أبرزت المعركة الشعرية بين مكة وشرب في عصر البعثة أن أهالي
 يشرب المزارعين كانوا يرون مهتهم أشرف من التجارة ، ومن الأشعار الموحية
 بذلك قول حسان بن ثابت في يوم أحد يهجو بني عبد الدار القرشيين (٦٣) :
 حَسْبُكُمْ وَالسَّيْفُ أَخُو ظُنُونٍ وَذَلِكَ لَيْسَ مِنْ أَمْرِ الصَّرَابِ
 بَأَنْ لِقَاءَنَا إِذْ حَانَ يَوْمٌ بِمَكَّةَ يَبْعُكُمْ حُمْرَ السَّعِيَابِ
 وكذلك غمز كعب بن مالك من قناه قريش يوم الخندق ؛ فقومه
 يملكون أراضٍ غنية بالمياه ، صالحة للزراعة ، ولا يشتعلون بالتجارة ، يقول
 كعب (٦٤) :

أَلَا أَتْلُغُ قَرِيشًا أَنْ سَلْنَا وَمَا بَيْنَ الْعُرَيْضِ إِلَى الصَّمَادِ
 رَوَاكِدُ يَزْنَحُرُ الْمُرَارُ فِيهَا فَلَيْتَ بِالْجَمَامِ وَلَا الصَّمَادِ
 كَأَنَّ الْغَابَ وَالْبَرْدِي فِيهَا أَجَشُّ إِذْ تَبَقَّعَ لِلْحَصَادِ
 وَلَمْ نَجْعَلْ تِجَارَتَنَا اشْتَرَاءَ الْـ حَمِيرٍ لَأَرْضِ دَوْسٍ أَوْ مُرَادِ

تلك إشارات شعرية ، في وجود اختلاف في القيم ومعط الحياة لدى
 أهالي القرى ، ولكن ذلك لا يحجب توافقه الشديد الناتج عن استقرارهم ،
 وعدم اضطرابهم لانتجاع والعرو لكسب الرزق ، وتأمين المكان اللازم
 للاستقرار الموقت . وكان صدى ذلك واضحاً كما أشير آنفاً- في افتقار
 شعر القرى إلى شعر الأطلال المشحون بحزن الأعراب على الأماكن المرتحل
 عنها وقلقهم ، وتوقعهم إلى الاستقرار الدائم ، وهذا يعني أن القرى منحت
 المستقرين فيها ، ولتستعين إليها شعوراً بالرضا ، وخلوها من القلق الذي
 يسببه الارتحال والأسف على ضياع الجهد المبذول في الأماكن المرتحل عنها .
 وإذا كان بعض الأعراب قد تاقوا إلى نمط الحياة القروي المتحضر فإن

(٦٢) شعر قريش ص ١٧٦ .

(٦٣) ديوان حسان ص ٣٧٢ . والعياب : جمع عيبة ، وهي ما يضع فيها الرجل متاعه .

(٦٤) ديوان كعب بن مالك ص ١٩٢ . وسَلَحَ والصَّمَاد : جبلان بالمدينة . والعُرَيْض : واد بالمدينة
 أيضاً ، ورواكِد : ثلثة ، والمدار : النهر الذي يمرّ فيها . والجَمَام : واد بالمدينة . والنعاد : قليلة المياه .
 والأجَش : العالي الصوت . وبقع للصماد . حمار فيه بقع بيضاء وصعراء من اليس .

أهالي القرى كانوا يصعدون عن فيم أعرابه حاله أحياناً، كافتحار قيس بن الخطيم الأوسي البشري بأن السيوف هي معاقل قومه في قوله يصف الخزرج (٦٥).

معاقلهم جاسهم، ونسأؤهم وأيماناً بالشرقية معقل
وافتحار حسان بن ثابت الخزرجي البشري بأن قومه قادرون على الغزو، واستباحة مواطن الأعداء (٦٦)؛

ألسنا بحلّالين أرض عدوكم ألسنا قليلاً، سأل بنا في الفجائل
وافتحار الزبير بن عبد المطلب الهاشمي المكي (٦٧).

ولا أقيم بدار لأشدّ بها صوتي إذا ما احترثني سورة الغضب
تلك أشعر قروية، ونكسها تعمر عن عفتيه أعرابه تفر من بناء الحصون، وتتوق إلى العرو والارتحال. ومن يتبع أشعار القرى يجد فيها قيمة أعرابية أصيلة منغلغلة في نموسهم، ولا سيما ما يتصل منها بالتعصب للجماعة الأبوية كقرون أبي رمعة الأسدي النخعي (٦٨).

أحب قريشاً كلهم وأحوطها ولست نيب لدي الرّحم ملطم
وإن حمكوسي ما أطيق حملة ويكرم فيهم مستراي ومطعمي
إن استقرار الجاهليين طور غمط حياتهم وقيمهم بالحذف والإضافة.

ولذلك كان التقارب شديداً بين الأعراب وأهالي القرى. وأما المقارقات التي ظهرت بينهما فهي نتاج الإضافة التي تخلّق بها أهالي القرى المتطورون، والأعراب الراجعون بالتطور، ونتاج التمسك بالقديم. والراغبين بالحفاظ على غمط حياتهم وقيمهم. وبذلك تظهر جدلية التطور من انتماء أعرابي قديم إلى انتماء قروي متطور.

(٦٥) ديوان قيس ص ١٣٧.

(٦٦) ديوان حسان ص ١٦٦. رماز ثبت.

(٦٧) ديوان الأخبار ١/ ٢٩٢.

(٦٨) ديوان الأخبار ١/ ٢٩٢.

لقد كان تنوع المكان العربي سببا في تنوع قيم المتمين إليه ، وفي تباين عقليتهم ؛ فساكن البوادي يتمايزون من ساكن القرى والأرياف ، ولكن تمايزهم لا يلغى وحدتهم بل يؤكد لها ، ويظهر الحركة النشطة في المجتمع الجاهلي ، وهو ينتقل من طور الأعراب المرحلين إلى طور العرب المستقرين .

المصادر والمراجع

- ١- أشعار العامريين الجاهليين ، د. عبد الكريم يعقوب ، دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٢ م
- ٢- الأصمعيات ، الأصمعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ م .
- ٣- الأغاني ، الأصفهاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٢ م
- ٤- ديوان امرئ القيس ، ت محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٠ م .
- ٥- ديوان أوس بن حجر ، ت محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- ٦- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي ، ت عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٢ م .
- ٧- ديوان (شعر) حاتم بن عبدالله الطائي ، ت عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠ م .
- ٨- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، ت سيد حنفي حسنين ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٣ م .
- ٩- ديوان الخطيب ، ت نعمان محمد أمين طه ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .

- ١٠- ديوان سلامة بن جندل، ت فخر الدين فباوة، المكتبة العربية، حلب، ١٩٦٨ م.
- ١١- ديوان الشعاع بن ضرار الديباني، ت صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨ م.
- ١٢- ديوان طرفة بن العبد، ت درة الخطيب، ولطفي الصقل، دمشق، ١٩٧٥ م.
- ١٣- ديوان الطفيل الغنوي، ت محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨ م.
- ١٤- ديوان عامر بن الطفيل، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣ م.
- ١٥- ديوان العباس بن مرداس السلمي، ت يحيى الجبوري، بغداد، ١٩٦٨ م.
- ١٦- ديوان عبيد بن الأبرص، ت حسين نصار، مصر، ١٩٥٧ م.
- ١٧- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعة علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ١٩٩١ م.
- ١٨- ديوان قيس بن الخطيم، ت ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧ م.
- ١٩- ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ت سامي مكّي المعاني، بغداد، ١٩٦٦ م.
- ٢٠- ديوان النابغة الذبياني بتمامه، ت شكري فيصل، دمشق، ١٩٦٨ م.
- ٢١- شرح اختيارات المفضل الضبي، صنعة التبريزي، ت فخر الدين قبارة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧ م.
- ٢٢- شرح أشعار الهلليين، السكري، ت عبد الستار أحمد فراج، القاهرة، ١٩٦٥ م.

- ٢٣- شرح ديوان الأعشى الكبير، ت حنا نصر الحنّي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٢م
- ٢٤- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ت أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١-١٩٥٣م.
- ٢٥- شرح ديوان عنتر، ت مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م
- ٢٦- شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة السكري، القاهرة، ١٩٥٠م
- ٢٧- شعر زهير بن أبي سلمى، ت فخر الدين قباوة، حلب، ١٩٧٠م.
- ٢٨- شعر عبد الله بن الرمعي، ت يحيى الجبوري، بيروت، ١٩٨١م.
- ٢٩- شعر عمرو بن شاس الأسدي، ت يحيى الجبوري، النجف الأشرف، ١٩٧٦م.
- ٣٠- شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ت مطاع الطرايشي، دمشق، ١٩٧٤م.
- ٣١- شعر قرش في الجاهلية وصلوات الإسلام، فاروق اسليم، دار معد، دمشق، ١٩٩٧م.
- ٣٢- شعر النمر بن تولب، صنعة نوري حمودي القيسي، بغداد، ١٩٦٩م.
- ٣٣- العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، ١٩٥٥م.
- ٣٤- عيون الأخبار، ابن قتيبة، دار الكتاب العربي، بيروت.
- ٣٥- قصائد جاهلية نادرة، يحيى الجبوري، بيروت، ١٩٨٢م.
- ٣٦- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

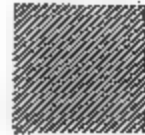
- ٣٧- المعاني الكبير، ابن قتيبة، صححه سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت.
- ٣٨- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
- ٣٩- معجم الشعراء، المرزباني، ت عبد الستار أحمد فراج، مكتبة النوري، دمشق.
- ٤٠- معجم ما استعجم، أبو عبيد البكري، ت مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٤٥-١٩٥١م.
- ٤١- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥م.
- ٤٢- النقائض: نمانض جرير والعرودق، أبو عبيدة، دار الكتاب العربي، بيروت.

الدكتور عبده الراجحي

علم اللغة والنقد الأدبي

«علم الأسلوب»

هذه المقدمة والدراسة اللغوية مختصة بالنص الأدبي: «كل ذلك في الشرق - وكان كذلك في الغرب والنغويون اعتمدوا على النصوص القديمة - أو ما يسمونه «النحو التقليدي» أنه يفسر أولاً من «المعنى» وأنه يبنى على نصوص مختارة اختياراً دقيقاً حيث تمثل المستوى العالي من الأداء اللغوي والذي لا شك فيه عندنا أن النصوص اللغوية عند العرب صدرت في مشأته - عن المجال بالنصوص الفنية - وخاصة في صورتها القرآنية - وفي صورتها الشعرية - ومن هنا كان الانشقاق الحديث الذي يوجه إليه من أنه لا يمثل العربية - وإنما تمثل جانباً معيناً منها في المستوى - وفي الزمان - وفي المكان



تقدم شيئاً جديداً، لا أن يكون تطبيقاً حياً لما يحويه كتب النحو ونصرف واللاحة

وحيث ندان انبعاث اللغوية الحديثة في الغرب في القرن الماضي فما يعرف بالفيلولوجيا philology طلب لأموره هو نهج البحث اللغوي والأدبي - لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر في اللغة على أنها غاية في حد ذاتها - وإنما هي وسيلة لهم «النقد» - ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقياً وتفسيراً - مما دعا واحداً من كبارهم هو جريم Jacob Grimm أن

على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درساً لغوياً خاصاً للتعليق على النصوص الأدبية كالأدبي فقدمه «القرآن» في «معاني القرآن» - أو ما قدمه أصحاب الاحتجاج للقرآنيات «كحجة» أي على القارئ - واعتسب «ابن حني» أو «عديله» من شرح لغوي ينشر كشرح «بالتسديد» أو شرح ابن حني للديوان المثنوي ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو مسج محددة - وربما هي ملاحظات لغوية جريئة يسوق إليها النص حسبما كان وينقلها - لخالف عن السالف دون أن

يفتحهم إلى أن التصور الأدبي المكتوب لا يتبل إلا جزاء يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يعدوا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحين نادى دى موسر بأن «موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»^(١)

- - -

وعلم اللغة يهض في جوهره على أساس ، أولا أنه علم Science ، وثانيا أنهُ مستقل Autonomous ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يعدوه من كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبي الذي يرويه « صاب » « تقييما » ، وكان دى موسر قد دعا إلى التعريق بين La langue واللغة الشفهية Le Parole واللغة المكتوبة (لغة الفرد) ، متبها إلى أن علم اللغة يدرس اللغة بكونها لغة (لغة التواصل) وليست « لغة الفصحى » ولا ينبغي أن يلتفت إلى « لغة الفرد » لأنها تصير من « وحي » ولأن ذلك تصنف « بالاختصار » الخمر وقد « كنه » بلو هيند بعد ذلك أن دراسة « المعنى » هي « أضمت » نقطة في علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدي إلى قطعة في الدرس اللغوي والدرس اللغوي والدرس القدي ، ولأن كان علم اللغة يتميز بالدقة « ودلوصوغة » فإنه قد « إنسانيته » واستحال إلى « وصف » بعض غارق في المصطلحات والرموز الفنية التي تبدو غريبة عن غير المتخصص ، وقد يبدو غير ذات فاع محقق في التعقيق الواقعي ، على أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من عبء « الإنسانية » في السنوات الأخيرة حين دعا تشومسكي Chomsky وتباعه من التحوليين إلى تبذ الوصف « المصنعي » والعودة إلى التعبير « العقلي » لغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجعلا لا نهاية لها ، ومن ثم فهي لا تخضع للتفسير لأن Mechanical explanation اقتداء برأي فينكاوت^(٢) . واد بكان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغي أن يدرس في ضوء « الطبيعة البشرية » التي تؤكد أن « قدرة » الإنسان على اللغة يرهان على أن هناك جانبين مهمين هما « الكفاءة Competence » و« الأداء performance » وهذان الجانبان كانا ميبا في مشاة

مصطلحي « البنية العميقة Deep Structure » و« البنية السطحية Surface Structure » وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي لأن عند التحوليين ، وقد كانت دافعا إلى الاستعانة بمباحث « العقل » ومباحث « علم النفس » بما له أثر فيما نحن بصددده الآن

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين في أن يتعدوا بطولهم عن ميدان النقد الأدبي فأنهم عاهدوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عاهدوا « يستعملوا » وأدواتهم « اللغوية » في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟

لما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذي يهجه في معالجة الأدب ؟

- - -

ولعل أشهر - بدءا - إلى أننا من لأصف - مضطرون دائما أن نقدم المخطوط العامة للشيخ على هيئة دراسة وثيقة ، لأن لا زال متحفظا - في الدرس العربي - تحلها شديد من مسيرة التهور المتلاحق في البحث اللغوي الحديث بحيث يتكاد لعب الأسس الضرورية عن عامة الدرس ناسخا

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistics وفي الفرنسية La Stylistique وفي الألمانية Die Stilistik ، والباحث في الأسلوب Stylisticien هو الذي يطبق مهبه على التصور الأدبي

يرى اللغويون أن النقد الأدبي درس « تقيمي » يقوم على « الانطباعات الذاتية » ، وعلى « الحس » ، ومن ثم فهو يقدم ، في رأيهم - مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبي ، من أجل ذلك يعدمون « علم الأسلوب » كى يكون المخطوط الأول أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة المعنوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعد على فهم العمل فما أقرب إلى موضوعية ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق « قنونا » لبحث اللغوي على النص الأدبي وبخاصة كما يعرف « بمسوبات التحليل » على ما يظهر في العرض التالي

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يعمق عنه انفرادا جوهريا لأن مادة الدرس فيها مختلفة ، ولأن هدف الدرس يختلف فيها أيضا ، علم اللغة يقصد اللغة

العامة التي لا غيرها حصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادي» وذات الأنماط العادية مما يستنفذه المجتمع منطوقا في التواصل في حياته اليومية. ونظرة تشوسكي الجديدة لا تختلف عن النظرات الوضعية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنه إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالشكلم السامع المثالي Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة. ويختلف علم اللغة هو أن «يصنف» اللغة ويبيّن «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزيء» إلى «الكل» ، دون أن يلقى بالآلا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد

ولحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أساء اللغة إلى شيء كالماء لا طعم له ولا رائحة وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب وليس من هنا أن تشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذي يهنا هو «نصه اللغويون حين يطالبونه في هذا العلم «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة التي ينوونها علم اللغة هي الأنماط العامة العادية فإن ذلك من شأن هذه اللغة ذاتها تنظم «تنوعات» Variations تنظم على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد وهم لأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وخاصة على مستوى الفرد

ولغة الأدب هي عطف من أعاط (الأسلوب) لأنها «تتبع» لغوي فردى ، واليون شامع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «ثقافية» لا تصدر عن «وعي» ولا عن «اعتبار» ، وهي تشكل معظم النشاط اللغوي الإنساني ، أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة ، تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجا عن الخط العادي Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائل بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كصفات الإنسان . على أن هذا الخروج عن الخط العادي ينبغي ألا يؤخذ صرية لازم ، لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة الحياة ، ولا تفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقع معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مصبغة إلى اللغة قواعد جديدة في

الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام أي أن لغة «الأدب» - بمعنى آخر - تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في اللغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرق» لها استخداما متصرا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من حرامت اللغة أدب معين . ولعل هذا الخطاب يؤكد الصفة التي أكدها تشوسكي بأن اللغة خلقة Creative ستكون من عناصر محدودة وتنتج أو «تولد» أنماطا لا نهاية لها

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يزكته» علم اللغة وإذا كان علم اللغة «وصليا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقييما» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصلي» تقييمي

• اتجاهات علم الأسلوب

وهو هذا التمهيد لعلم «الأسلوب» تتفرع اتجاهات العلم الذي يدرسه ثلاثة اتجاهات

١ - اتجاه يدرس «أسس النظرية بحث الأسلوب» ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بنقطة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أى أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن أبحاث غير قليلة على نحو ما قدمه هالكيداي Halliday وأولمان Ullmann وغيرهما^(١)

٢ - اتجاه يدرس الخصائص لأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطاقات التعبيرية» في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تعبئيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أسس فردية ، كحدثت البحث القيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy من لأسلوب الإنجليز^(٢) حتى تناولوا الخصائص لأسلوبية لغة غير الأدبية ، فقدموا لغة المحادثة ، ولغة العقول الرياضية ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضاً ما قدمه Leech في نفاة الشعر الإنجليزي^{١٦} ، وما قدمه مختصراً في نفاة القصة^{١٧} . ومن الواضح أن العرض من هذا الاتجاه تقدم بصط لاسلوب العام لتنوع لغوي محدد على أساس موقف الكلام أو على أساس الخط الأدبي ، واصحابه يطبقون ما يفرره علم لأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلية والتركيب .

٣ - أما الاتجاه الثالث فهو الذي يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي ، وهذا هو الاتجاه الثالث في علم لأسلوب ، وإليه تنحى معظم الرسائل العلمية المتخصصة^{١٨} . وهو مختص لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير على أن هناك ثلاثة اتجاهات اتبعت في التحليل اللغوي للنص .

(أ) اتجاه نفسي يصدر عن علماء لاسلوب هو الرجل^{١٩} ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالات على خصائص نفسية ، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدمه العالم الهندي Leo Spitzer الذي قسم دراسات طبعية على عدد من الأدباء متأثر بآراء فرويد في التحليل النفسي ، وقد توصل هو إلى طريقة المناصرة ل تحليل الأسلوب فيها أهمه «الدائرة الصبغونية» و هو يشير فيها إلى مسجبه على

المحر الثاني

«إن ما يجب أن نعلمه هو أن تبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني ، وذلك يان نلاحظ ، أولاً ، الظهيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معين ، ثم تصنف هذه الظهيلات إلى مجموعات وتبحث عن طريقة تكاملها في الصمد عن مبدأ أخلاقي يكون كامناً في النفس ، الفنان ، وأخيراً تعود على بدء بأن تبحث هذا الشكل الداخلي ، عند الفنان وانظمته كل الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولاً»^(٢٠)

ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل في التحليل ، أوها أن يظل الدارس يقرأ العمل الفني من أجل أن يحدد مع هو هذا العمل حتى يلتق بحاسة أسلوبية تكون غالبة عليه . ولأنها أن يبحث عن تفسر نفسى هذه الحاسة ،

ولأنها أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التي تفهم على ضوء هذا العامل النفسي

واللغويون في أغلب الأمر يرفضون هذا الاتجاه ، ويرونه غير بعيد عما يأخذونه على الجهد الأدبي باعتباره ذاتيا وحديا . ولم يتكرر شترو ذلك ، بل أكد أن إنتاجه يعتمد على «الدكاء» و«الخبرة» و«الإيمان» . وسكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة للمناخ عميقة في عقل المؤلف أكثر من كونها سلوكا^{٢١} لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب

(ب) اتجاه وظيفي Functional يرى أن العمل الفني لا يبقى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإعاً على أساس «السياق» وهو مصطلح أسط طريقة إلى الاستقرار في الدرس اللغوي عند فريث وأتباعه^{٢٢} . ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هي جزء في جملة . وأن كل جملة جزء في فترة ، وأن كل فترة جزء في موضوع وعلى الساحت بالدرس وظيفه كل هذه الأجزاء في «سباق» العمل الفني ، ويمكن أن تتخج دوائر البحث في - أي من البحث في قصيدة واحدة أو في قصة في البحث في ديوان كامل ، أو في أعمال فنية في فترة زمنية معينة . ويرى البحث في أعمال المؤلف كلها ، أو في من يوجه حتى أنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لشعره باتباع هذا اتجاه ينمعه كثير من الباحثين في لاسلوب لكنه يكاد ينتهي إلى «إجراءات» تتكرر تكرار مملاً عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى يتسلسلها سياق خاص

(ج) اتجاه إحصائي Statistical ومنه هو الاتجاه السيطر الآن على الدرس الأسلوبى ، وهو يصدر عن اقتناع يأتيه من اللهم جد ، أن نقف على درجة حسوث فذرة لغوية معينة في أسلوب شخص معين ونقولاً دقيقاً ، لا نكنى فيه الملاحظة السريعة ، ولا نجري عنه الإحصائيات الصادر عن التقاط الظواهر . ولذلك يقتضى علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كلية عنكم من إستخدام وسائله في رصد الظواهر^(٢٣) والتي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يفتق الإحصاء لطيف عالياً سوف يصطدم بأجزاء كبيرة فيها مملها «الحدود» الإحصائية والأرقام ، مع التعمم الآن إلى الإستمالة بالحاسبات الآلية ، مما يفسق على العمل طابعاً غريباً ، ومما يشعر

ما على

١ - أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث بعدد دقيق ، والمفرد في ذاتها مطلب علمي أصيل

٢ - أن التحليل الإحصائي يساعد أحياناً على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في «توثيق» التصور الأدبي ، حين نحاول سببه أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم التصور الفكري في كتاباته

٣ - ليس من شئت في أن ورود ظاهره معينة مرة واحدة ، أو عشرين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لأحد أن يكون ذا دلالات عظيمة ، ومن ثم فإن الإحصاء يقضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ - أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة في توزيع العناصر لأدبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة نقدية في التقدير الخبير

ومنها يمكن أن نجد الباحثون بأساس من الاستعانة بالكمالات الثلاثة النسبية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه أساليب

« مستويات التحليل

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب يدخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل المبررى .

وهي

١ - تحليل الأصوات

٢ - تحليل التركيب

٣ - تحليل الأنفاذ

أولاً الأصوات

والتحليل الصوتي في علم لأسلوب Phonostylistics يقتضى أولاً معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث في دلالتها فيما بعد دراسة الأسلوب ، والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلاً صوتياً بنسج كل التفاصيل التي يتخطها علم لأصوات ، فنحن هنا لا نهم أهمها ما كبر بالأصوات الصائفة Consnants والصائفة Vowels مثلاً إلا أن تكون بعضها درجة واضحة من

درسي الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير معهومة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي ، وكأن اللغويين لم يكتبوا ما أدخلوه في المدارس اللغوية من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطبقوا ذلك على بعض الأدب ، وقديم دفع بعض الناس أباً جدير الحاس في النيل حيث لقي حظه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير معهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين ، ويضاف إلى هذه الطعنة العربية في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يحمل توجهها من انقراض نشر إلى بعض ما على

١ - أن الإحصاء يقتضى جهداً كبيراً قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر نكتة للملاحظة بالمعنى المجرده كما يقال

٢ - أن علة العمل الإحصائي نحس في طيها خطر سيطرة « الكم » على « الكيف » ، ما بعد دراسة لأسلوب جديد الأساسي

٣ - أن الاختلاف بالأرقام يوم بعدة المديح لا يمكن قد تكون دقة إعادة عند تناول لأجزاء الأدبية لأن كثيراً من الظواهر يتدخل تدخلات غيرية بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءاً مفرداً ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التي قام بها جرايمون Ombaum عن الصور عند Promet حيث أحصى هذه الصور في 878 صوراً ذكراً أي لاستعارات والشبكات عند هذا الكاتب لتدخل وتكاسم بحيث يكون صعب من البحث أن يبحث عن تحديد « وفي » دقيق لها ١١٢

٤ - أن الإحصاء يجد النصيب الرقي بعضه في خطر تخر هو فقدان السيل إلى فهم تأثير « السياق » في العمل لأدبي ، وهو مطلب مهم جداً على ما ذكرناه آنفاً

٥ - أن اللغة الإحصائية لا تجلدي لغة في «الإسك» بعض المسائل اللغوية أو النسبية أو المنة كالتنمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو التركيب وغيرها ومع كل ما ذكرناه من أوجه النص في الاتجاه الإحصائي ما يجعل عدداً من الباحثين يحزن عنه فإنه لا يصح جوانب مفيدة في دراسة النصوص الأدبية نذكر منها

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? Noon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs
only

النبر، والمقطع

ودراسة الوزن تقود إلى ضرورة دراسة «النبر» Stress ، وهي دراسة تم تحط حتى الآن باهتمام في الدرس العربي رغم أهميتها في اختلاف «النبي» وتوزيعه ، وهي دأب أهمية خاصة في دراسة «المقطع» في اللغة وعلى لأخص في متصل بالشعر ، ولا تحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة ، لأن حديثهم عن التفعيلة وما تتكون منه من أساب وأوتاد وفواصل وما يعبراً عليها من زخافات وعقل لا يعتمد كثيراً على دراسة المقطع ، وقد كان مجتهداً تلك المهمة والتطوير لكننا وقفنا عند الذي رصده (عروء)

وتأتي بعد ذلك دراسة «التنغم» Intonation ودراسة «القافية» ، وكل اثنان كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التي يمكن أن تضيف عند رصدها وتصنيفها ، في فهم أسلوب معين

وعنى عن البيان أن ذلك ليس مقصور على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثري يتنظم أنماطاً كثيرة من الوقف والنبر والمقطع والتنغم

■ ثانياً التركيب

وقد احتفل علماء العربية بدراسة حملة قدموا أنماطها وأركانها ودلالاتها الحقيقية وبهازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وخاصة على القرآن الكريم

وعلم الأسلوب يرى في دراسة «التركيب» عنصرها مهما حدث في بحث الخصائص لميزة مؤلف معين ، وهو في الأغلب يتوجه إلى بحث البناء الآتية

١ - دراسة طول الجملة وقصرها

٢ - دراسة أركان التركيب ومخاطبة دليلاً أو مضمر ،

الكثرة تفصيلى اللغات والتعريف أما الجوانب المهمة الأخرى التي يركز عليها التحليل الصوتي للأسلوب فتكاد تنحصر بها إلى

الوقف

وهو ظاهرة صوتية هامة جداً ، لأنها ترتبط بمعنى ارتباطاً مباشراً ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماماً واضحاً في قراءة النص القرآني حتى إنهم أوردوا لها كتباً متخصصة درسو فيها أنواع الوقف من واجب وجازر ومثنى وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم المصحف يشمل كما نعلم موداً تعتمد أنواع الوقف للقارئ ولأخرى ذلك مهموم لأنه يتصل بالقراءة التي هي في أصلها أصل من أصول التشريع على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد منهم ما يفيد انتباههم بها في شروحهم الكثيرة التي وصفت إلينا ، ولحق أن وجود الشعر القديم مكتوباً بين أيدي العرب من صدوره الظاهرة فيه ، وليس مستغرباً لدينا أن الشعر العربي بأوزانه المعروفة بمحدوده في التفعيلة والشعر والبيت يعنى عن ملاحظة الوقف فيه ، وليس يستغنى عنه أبداً أن أي عام والبحتري والمثني كانوا يشذون شعورهم فلا «يعنون» إلا عند آخر القطر أو آخر البيت ، ولا شك في أنه لو أتيح لنا فرصة سماعهم أو قراءتهم وصف لطريقة إنشادهم لكان لدرس «الوزن» «الشعر» شأن محرم

الوزن

دراسة «الوقف» إذن تقود إلى دراسة «الوزن» وتكتشف من يمكن أن يتفهم من تنوعات «قوية» دأب دلالات خاصة ، ولحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحاً في دراسة الشعر الحديث الذي لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدي الوقف دوراً أساسياً ، لكن ذلك معيد أيضاً في دراسة الشعر التقليدي ، وقد قدم علماء الأسلوب العربيون دراسات كثيرة حظوا فيها أعطاء الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس مقصوراً على ما يعرف «بمحدود» الكلام أو حدود الأبيات ، بل قد يكون وقفاً داخلياً لا مناس فيه في فهم معنى أو فهم الوزن الذي يتنظم فيه ، ومن هذا الوقف الداخلي ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير في مثل لايبات دقي التي نلاحظ فيها أهمية الوقف وصورته غير مرتبط به به ذهاب

والفعل ، والفعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف .
والإضافة ، والصفة وغير ذلك

٣ - دراسة الروابط : كيف استعمال المؤلف
للزمن ، أو الفاعل ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، لو إما ودلالة
كل ذلك على خصائص الأسلوب

٤ - دراسة ترتيب التركيب ، وهو من أهم عناصر
البحث في الأسلوب ، لأن تقدم عنصر أو تأخيره يؤدي
في الأغلب إلى تغير في الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائما
بقواعد الترتيب العامة التي يرصدها اللغويون في اللغة
العادية وقد لاحظ الدارسون أن كوكس يميل إلى تغيير
كثير في ترتيب الجمل ، من نحو

مثل «Much have I travel'd in the realms of gold»
«Yet did I never breathe its pure serene»^(١٦)
ومثل «Then felt I like some watcher of the skies».

٥ - دراسة الفضائل الشعرية : كالتذكير والتأنيث
والترصيف والتكرير والممد

٦ - دراسة الصيغ الفعلية ، وتركيباتها ، والزمن ،
وتأنيده

٧ - دراسة البناء المعموم والبناء للجمهور
٨ - ميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة التحري
التحري في بحث والبنية العميقة ، لتفكيكات مؤلف
معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل
العميقة في النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا
المؤلف إلى أساليب اللغة في التركيب . انظر مثلا إلى الجملة
الآتية في قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness. I saw myself as a
creature driven and dended by vanity»

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن ننقد شيئا من
المضمون على النحو التالي

«I gazed up into the darkness I saw myself as a
creature The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تنحصر على
بحث جزء الجملة أو الجملة ، وإنما يتعداها إلى بحث
الفترة ونصوص ثم العمل الفني كاملا

٣- ثلاثة الأساليب

وهو من أهم عناصر التحليل لأسلوبى لما نه من تأثير
جوهرى على الملقى ، ونحن نركز هنا على ما يلي

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وخاصة بحث

«المورفيمات» التي يستخدمها المؤلف

٢ - الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة

٣ - «المصاحبات» الشعرية Collections إذ أن

هناك أفعالا معينة في اللغة لا تكاد تنطق إلا وتستحب
معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه
المصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين

٤ - دراسة الجاز على أن يكون ذلك مجازا أميلا
معنى ألا نعبر وراء كل ما نلاحظ من أركان التشبيه أو
الاستعارة لأن كثيرا مما يتحول مع الزمن ومع الاستعمال
إلى مجاز «ميت» أو مجاز «ناثم» ، فنحن حين نتحدث
لأن مثلا عن «ميدان» دراسة الأسلوب ، وه أدواتها ،
وه أهدافها ، وعن «إلقاء الضوء على اللامع» لميزة مؤلف
معين ، لا نتحدث حديثا مجازيا لأن هذه الألفاظ فقدت
طبيعتها الاستعارية فبدانا كاملا أو غير كامل وفق ما يشير
إليه السياق

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التي يسمها دروس
الأسلوب اللغويين ، وهم يطبقون حريقتهم في التحليل
اللغوي ، ويستحسنون الإحصاء على ما يراه ، وذلك في
ظنهم يقدمون مبادئ موضوعية يمكن للناقد الأدبى أن يعتمد
عليها في الوصول إلى موضوعية التحليل .

ونأ بعد ذلك ملاحظتان -

١- الملاحظة الأولى

أد عدد كبير من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه
إلى علم الأسلوب في إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ،
وتلك ظاهرة طيبة تتيح لهم فرصة الاتصال بالتحليل
اللغوي الحديث من ناحية ، وبحلهم يتصلون بالنصوص
الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أهمهم «جفاف»
المعلم الذي يلقى عليه الدرس اللغوي الحديث . لكن
الملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع في شئتين .

أولها : غياب المنهج حين يختلط الأمر على أصحاب
هذه البحث اللغوي والبحث في تاريخ الأدب أو النقد
وهم يركزون في الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على
مسح غير علمي يمكن أن يسمى تجاورا درسا فيلولوجيا ،
لأنهم يبدون أغلب الجهد في محاولة تتبع ألفاظ المؤلف
وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «معنوية»
مستنبط من ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

4. Stepan Ullmann, *Language and Style*, Blackwell, Oxford, 1964.

McIntosh and Halkiday *Patterns of Language*, Longman, 1966

5. David Crystal and Derek Davy *Investigating English style*, Longman 1969

6. G.N. Leach, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969

7. David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel*, Routledge, 1966.

8. لم يذكر على وجه التحديد في هذا المجال دراسة مؤرخة من شعر صلاح عبد الصبور. وقد شارك الباب

Ezzam, A., "Linguistics and the Interpretation of Literature", in, *Essays on Language and Literature*, Beirut Arab University Publications Beirut, 1972

" " Language and Implications in the Poetry of Badr Shakir El-Sayyid, a Lexical Study, in *Studies in Linguistics*, Beirut Arab University 1975

وقد ظهرت له دراسة محققة بالتحليل اللغوي في كتابه ١٩٧٧

9. Quoted from his *Linguistics and Literary History*, in Ullmann *Language and style* p. 72

في كتابه " " مع دراسة لغوية لأشعاره ١٩٧٧

1. Graham Hough, *Style and Stylistics*, H. Milner 1966

12. *Language and Style*, op. cit., p. 173.

13. quoted from *Art of the Winter's Tale* in *The Stylistics*, Penguin, 1973, p. 39

14. Ibid. p. 77

ذلك غير جائز لأن مادة المحام التي بين أيدينا لا تصلح في دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل ينبغي أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسر

وثانيها أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوي الحديث وتناحيه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تعيقاً شاملاً بحيث يسبى العمل العمى دون أن نجد لهذا جهداً نفعاً مما يحتاجه النصوص من تفسير

■ والملاحظة الثانية

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » في أشعارها القديمة ، وأن هذه البلاغة قد تفتت مكانها في الدرس الحديث ، فهو يؤدي « علم الأسلوب » إلى نشأة ما يمكن أن نسميه « البلاغة الجديدة » ؟ وهي تؤدي ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشاس » ؟

■ هوامش البحث

De Saussure, *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232

2. Chomsky, *Cartesian Linguistics*, Harper & Row New York, 1966

Chomsky, *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972

فصول
فصول



عمر الشعر الجاهلي

عبد علي بدء

عادل سليمان جمال*

والقصائد التي وصلت إليها تعود إلى هذه
الفترة^(١)

ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تكون
قصائد القرن السادس هذه هي بدايات الشعر العربي، وإنما
هي - كما لاحظ Lyaall - نتج ممارسة طويلة عبر زمن غير
قصير لهذا الفن، فنظام الأوزان المعقد والمرن في آن، والشكل
الذي لا يكاد يختل من طلل وسبب ورحلة... إلخ، والنفقة
التي تكاد أن تكون واحدة في مفرداتها وتراكيبتها ونحوها
ومجازها، كل ذلك يشير، دون شك، إلى زمن متناول
استمره هذا الإحكام بعناصر القصيدة^(٢)

وبعد ابن سلام (٢٣١-) هو أقدم من أشار إلى أن
عمر الشعر الجاهلي، فهو يرى أنه «لم يكن لأوائل العرب من
الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصدت
القصائد وصول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن

بدية الشعر الجاهلي أمر مشكل - ينطس فيه العلماء -
قديما وأدلى فيه المحدثون دلائلهم، فما عبره الأول ولا وصلت
إليه أرشدة الآخرين. وقلما يعمل ككتاب عن تاريخ الأدب
العربي هذه المسألة، ولكن أكثر ما في هذه الكتب مكرور
معاد، انكأ فيه الألاحق على السابق العربي والغربي، سواء
يسواء. وكلام النارسين العرب معروف متداول، أما آراء
المستشرقين في هذا المجال فيصنفها Nicholson، يقول:

«الأدب (يعني به الشعر) الذي بين أيدينا الآن -
وكان في ذلك الوقت أدها شفهيًا - حفظ عن
طريق الرواية، ولم يدون إلا بعد ذلك بأمد طويل
لا يمثل إلا قرنا واحدا من العصر الجاهلي،
حوالي سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٢٢، وهي السنة
التي هاجر فيها محمد (ﷺ) إلى المدينة،

* أحد الأدب العربي بجامعة أريزونا

لما بنو حنظلة فأسلموا شرحبيل - عم امرئ القيس - يوم الكلاب، فقتله أبو حنشل التنبلي (البيت الثالث)، وكذبك كان شأن حميرى وعلس، لم يجد عندهما غناء (البيت الرابع)، أما عوير بن شجنة (البيت الخامس) فقد أوى إليه عنداً أخت امرئ القيس وقطيبتها، وخرج بهم لى ليلة طخيها حتى أطلعهم بجران وقال لهنده: «إني لست أغنى عنك شيئاً وراء هذا الموضع، وهؤلاء همك، وقد برئت من عمارتي»^(٧١).

ويبدو أن الجاحظ قد توصل إلى هذه الطريقة الحسابية لتحديد عمر الشعر الجاهلي كما يلي^(٧٢): مات رزارة بن عدس - وهو من سادة تميم وأشرافها - خلال حكم عمرو بن هند، حيث الحيرة (٥٥٤ - ٥٦٩) قبل يوم أورة الثاني^(٧٣). وكما هو معروف فإن رسول الله (ﷺ) ولد سنة ٥٧٠، بعد موت عمرو بن هند بعام أو نحوه، ومن ثم جموت رزارة كان قبل مولد رسول الله (ﷺ). وهذا يستتبع أن يكون قبل مبعث رسول الله (ﷺ) بعشرة وأربعين عاماً حين كان في الأربعين من عمره. وكان رزارة ومثله أربعين عاماً أو تزيد، ورأس أبوه عدس قبل تميم أربعين عاماً أيضاً. فإذا جمعت تسين هذه العشرات كان الناتج ما بين مائة وخمسة وعشرين عاماً إلى مائة وثلاثين عاماً، وإذا أضفنا إلى ذلك سبعين عاماً أو نحوها للزمن الذي سبق عصر امرئ القيس وعاش فيه شعراء مثل ابن خلد، فتمتص لدينا بداية الاستظهار الأعوام الخمسين التي جعلها الجاحظ عمر الشعر الجاهلي.

ويوثق بعيد بين ما ادعاه الجاحظ وما قال به ابن سلام. فبينما يقرر ابن سلام أن مهبطاً قصيد القصيدة يرى الجاحظ أن بداية الشعر العربي تسبق ذلك بعمود قليلة، ولا يحفل أن يبدأ الشعر العربي من فرائخ ليمس إلى ما وصل إليه على يد مهمل وامرئ القيس خلال نصف قرن من الزمان، ولكن من الملاحظ أن الجاحظ ربما كان قد عدل عن ذلك الرأي في أواخر كتابه، وتحتاني أن يحدد تحديداً قاطعاً عمر الشعر الجاهلي، قال: «وقد قيل الشعر قبل الإسلام في مقدار من الدهر أطول مما يتتنا اليوم وبين أول الإسلام»^(٧٤)، أي بين الوقت الذي كان يعيش فيه، وهو منتصف القرن الثالث

عبد مناف^(٧٥) أي أن القصائد بدأت في الظهور في أوائل القرن السادس لميلادى، ويرجع ابن سلام هذا الفصل إلى مجموعة من الشعراء على رأسهم «مهمل، يقوى»، وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهمل بن ربيعة التنبلي قى قتل أخيه كليب وقتل.. كان امرئ القيس بن حجر بعد مهمل، ومهمل خاله، وطرفة وعبيد وعمرو بن قبيعة والمنعم في عصر واحد^(٧٦).

ثم يأتي الجاحظ (٧٥٥-٧٥٥)، وهو بلا ريب قد اطلع على كتب ابن سلام، فكتب الجاحظ حاملة بالقول عن مؤلفات ابن سلام، فلا يمتد بما قتله ابن سلام، أو قل بحلول ما لم يحلوه ابن سلام حرماً وتالياً، فحدد لتاريخ الشعر العربي ميلاداً يقول.

«وأما الشعر فحدث «الميلاد»، صغير السن... ويند على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر

- ١ - إن بنى عوف ابتوا حسياً ضيقه النحلون إذ غدروا
- ٢ - أدوا إلى حارهم خمارته ولم يضيع بالثقيب من مضروا
- ٣ - لا حميرى وقى ولا عدس ولا است غير يحكها الثغر
- ٤ - لكن عوير وقى يدمته لا قصير عابه ولا عور

فانظر كم كان عمر رزارة! وكما كان بين موت رزارة وموت النبي عليه الصلاة والسلام؟ بيد استظهرنا الشعر - وجدنا له - إلى أن جاء الله بالإسلام - خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فماتى عام^(٧٧).

والشعر الذي استشهد به الجاحظ تقوية لحجته بضمه امرئ القيس بعد مقتل أبيه على يد بني أسد^(٧٨). وقد ترك الجاحظ بيتاً من هذه المخطوطة لا يد من يرايه حتى تنضح الصورة، وحقه أن يكون بعد البيت الثاني، وهو:

- ٣ - لم يقبوا قس آل حنظلة إنهم جئير يفس ما اتصروا

الهجري وأول الإسلام، وعلى هذا الافتراض تكون بداية الشعر الجاهلي ما بين منتصف القرن الرابع وأول الخامس الميلادي. وهذا الافتراض أقرب للصحة، وإن لم يكن صحيحاً تماماً، لأنه يتفق وتاريخ الأمة العربية في جاهليتها، كما سأبين فيما بعد. والجاحظ نفسه يقول:

«فكل أمة تعتمد في استيفاء مآثرها ومخمس مناقبها على صروب من الضروب وشكل من الأشكال وكانت العرب في جاهليتها تختال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى» وكان ذلك هو ديوانها وزعمت العجم على أن تقيده مآثرها بالهيمان.. والكتب بذلك أولى من هيمان الحجارة وحيطان الحجر، لأن من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يميتوا ذكر أحداثهم، فقد هدموا بذلك السبب أكثر المدن وأكثر الحصون»^(١١)

وقد ذكر ابن سلام - قبل الجاحظ - أن الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومجتهى حكيمهم به بأعذاره وإليه يسيرون»^(١٢). ويقول Lya في هذا الكتاب: وقد أصيب:

«رأى هناك غير الشعر الجاهلي يطبق عليه تعريف ماثور أرنولد للشعر بأنه نقد الحياة. فليس هناك أمة نجحت نجاحاً تاماً في إعطاء صورة عن نفسها: خيرها وشرها، قوتها وضعفها، ظهر الأمة العربية، ومن ثم قال الشعر الجاهلي هو بلا مراد تاريخ هذه الأمة في ذلك العصر»^(١٣)

وإذا كان ذلك كذلك، فلا جرم أن تعتمد كل قبيلة بشعرائها، هم الخلدون لمآثرها، المشيدون بكرمها وفضائلها، المناقحون ضد عدتها. ونص ابن رشيق القالي يصور أوضح تصوير هذه العلاقة الوطنية بين دور الشاعر من حيث هو فنان، ودوره بوصفه مؤرخاً:

«وكانت القبيلة إذا سمع فيها شاعر أنت القبائل لهاؤها، وصنعت الأصمعة، واجتمع النساء

يلعن بالمزاهر، كما يستمعون في الأعراس، ويهاشر الرجال والولدان، لأنه حمية لأعراسهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكورهم. وكانوا لا يهتفون إلا بمقام يولده أو شاعر يفتح همهم» أو فرس تنج»^(١٤).

ومن ثم، اجتهدت كل قبيلة في الحفاظ على أشعار شعرائها لأنها منجز تاريخها وسجل مفاعيرها وأسابيها ومجدها، ومعلقة عمرو بن كلثوم النوبة خير مثال لذلك، فقد كانت:

«بنو قطلب تعظمها جفا ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى حجوا بذلك، قتل بعض شعراء بكر بن وائل:

للهي بنى تعصب عن كل معزومة
تصيدة قائمها عمرو بن كلثوم
يروونها أبداً مذ كان أولهم
بالرجال لشعر غير مستوم»^(١٥)

والشعر الجاهلي، إذن، لم يكن مجرد فن يعبر الشاعر من خلاله عما يتصلب في صدره من الأحاسيس، ولكنه كان أيضاً سجلاً لتاريخ القبيلة في تعدد نواحيه على مدى الأزمان، وصيحت تواصل لوجودها على مر الأيام وفي كل أن فنادا صبح ذلك - وهو صحيح فيما تنصير - جاز لنا أن نقول إن الشعر العربي لا يعود بداياته - كما ذكر الجاحظ في ابوجه الثاني من كتابه - إلى أوسط القرن الرابع وأوائل الخامس، بل أقدم من ذلك بكثير. قدم تاريخ القبائل العربية ذاتها وقد أبدى جب Gibb ملاحظة سديدة في هذا الشأن حين قال:

«ولقد نحاس الشعراء الممارك بأشعارهم بقدر ما عاضد الحارون يسيوفهم ورمحهم، بل أربوا على الغارين في هذا المضمار»^(١٦).

دعنا بدأ - في بحثنا عن عصر الشعر الجاهلي - بمناقشة الرأي الذي سمع به أكثر الباحثين، قسماً ومصاصين، بقلا عن ابن سلام^(١٧)، وهو أن ليلهل أول

فيقول الآن شغيت صدى بحقيقة
(يقين) (٢٠)

فواضح أن أبا العلاء ينكر أن يكون المهمل هو أول
من رقق لغة الشعر، وأنه لم يلقب بهذا النقب لقطعه هذا، بل
لشيء آخر تماماً وبذلك يعطل عند المعري تفسير ابن سلام
لهذا العمل وما استتبعه من تققيب، وكذلك يعطل عنده ما
قاله ابن الأعرابي، وهو تفسير سبق إليه أبو عبيدة، قال:

«وإنما سمي مهملًا لأنه غفل الشعر، يعني سلسل
بدمه» (٢١)، وفوق ذلك تجاهل المعري مسألة سبق المهمل
غيره من الشعراء إلى قصيد القصائد، وإطالة المقطوعة من
عند أبيات إلى ثلاثين بيتاً، كما ذكر الأحممي (٢٢).

وقف عمر بن شبة والمصري عند حد الإنكار ولم
يجاوروا. لم يقل أي منهما إذا لم يكن المهمل هو أول من
قصد القصائد فمن يكون؟ وسوف أحاول فيما يستقبل من
الصفحات أن أجيب عن هذا السؤال حسب المادة التي
رقت عليها.

من المعروف أن شهرة المهمل شاعراً فارساً قد ارتبطت
بحرب البسوس التي استمرت أربعين عاماً وانتهت في العقد
الأخير من القرن الخامس فيما أوجج، أو العقد الأول من
القرن السادس (٢٣). خلال حكم الحارث ملك كندة الذي
توسط لإنهاء هذه الحرب الطحون (٢٤). وبإستثناء أشعار قليلة
للمهمل فإن عظم شعره نظمه في حرب البسوس، ولم أجد
إلا قصيدة واحدة من أحد عشر بيتاً قالها في وقعة السلان
التي حدثت قبل حرب البسوس، كما سيأتي بيانه بعد قليل
عندما أصبح أن المهمل «داعت شهرته بوقوع حرب البسوس،
فإن بعض معاصريه أمثال العتد الرماني والحارث بن عباد
وسعد بن مالك وإسحق الأكبر وابن أخيه إسحق الأصغر
يستحقون جميعاً أن يشاركوه هذه المزية التي احتص بها أكثر
الطماء وأكتفى هنا بالنظر في شعر ثلاثة من هؤلاء الشعراء
متمنياً أنهم أيضاً قد قصدوا القصائد، وأن قصائدهم قد
استكملت الشكل المعروف بأقسامه المختلفة من أطلال
ونسيب

من قصيد القصائد، وإنما سمي مهملًا لهلهلة شعره، أي
سلاسة بياحه. ولعل ابن الأعرابي هذا الكلام فقال: «المهمل
مأخوذ من الهلهلة، وهي رقة سجع الثوب، والمهمل: المرقن
للشعر، وإنما سمي مهملًا لأنه أول من رقق الشعر» (٢٥)
ولكن عمر بن شبة يخالف ذلك الرأي. نقل السمرطى عنه ما
يلي:

«للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه. وقد اختلف
في ذلك العلماء. وادعت القبائل كل قبيلة
لشاعرها أنه الأول، ولم يدعوا ذلك ثقات البهمن
والثلاثة، لأنهم لا يسمون ذلك شعراً. فادعت
البحانية لامرئ القيس، وهو أسد لعبيد بن
الأبرص، وتغلب للمهمل، وبكر لعمر بن قيس
والمرقش الأكبر، ولهاد لأبي ذؤاد، قال: وزعم
بعضهم أن الألوذ الأودى أقدم من هؤلاء وأنه
أول من قصد القصيدة» (٢٦)

فهو يرى أن المصيبة دفعت مختلف القبائل إلى نسبة
ذلك الفضل إلى شاعر من شعرائها.

من هذه القلة أيضاً التي رفعت ما ذكره ابن سلام،
أبو العلاء المعري. في «رسالة الصفران» يسأل ابن القارح
- فيمن يسأل من أهل النار - المهمل -

«فأخبرني لم سميت مهملًا؟ فقد قيل إنك
سميت بذلك لأنت أول من غفل الشعر، أي
رققه، فيقول إن الكذب كثير. وإنما كان لي
أخ يقال له سرور القيس، فأغار علينا زهير بن
حبيب النكبي، فتبعه أخى لي زرافة من قومه
فقال في ذلك:

لما موقل في الكراع مجيبهم

هللت آثار مالكاً أو هبلاً

هههه: أي تباريت، ويقال: تولفت. ويعنى
بالهجين: زهير بن حبيب، فسمى مهملًا قلما
هلك شبت به، فليل لي: مهمل

١- الفند الرمثي:

احتفظ لنا ابن مسعود بثلاث قصائد للفند (٢٥) أرسلها
رائية في ثمانية وسبعين بيتاً، وسأعصها بشيء من التفصيل
بعد قليل، والثانية موزنة عدها عشرون بيتاً، ومطلعها:

أقيمو القوم، إن الظلم

م لا يرضاه ديان

وقد اعتدنا منها أبو تمام (الحمامسة رقم: ٢ في الجزء
الأول) في حماسته تسعة أبيات، والثالثة لامية عدد أبياتها
واحد وعشرون بيتاً ومطلعها:

أي تملك يا ثمن

نات الدل والشكل

فراضح أن هذه قصائد لا مقطوعات، وأكد أجزم أن
قصائد أشباهها فقدت، واكتفى هنا بالنظر إلى الرائية، وهي
تبدأ بذكر الأطلال، يستهلها بقوله:

أشجاك أربع أقوى والنيار

وبكاء امرء للربيع خسار

ولكنه لا يطيل الوقوف، ويحذر نفسه على بكائه، فلن
يرد البكاء شيئاً. وعليق به وهو القارس المحرب أن يكون
مسيوراً غير جزوع، فلا يصدر عنه ما يشين رجولته، فيقول
في اليب الخامس مخاطباً نفسه:

أيها الباكي على ما فاتك

اقصرون عذك، فبعض القوم عار

ويستمر في حديثه مع نفسه ميئاً لها أن الجزع لا
يجدي عنها نقيراً، كما لم يجد قومه شيئاً بعد ما حل بهم
ما حل من انكسار وقهر في محترك القتال، فيقول مخاطباً
قومه:

فاجدوا للأمر أو لا تجزعوا

قد تداعى السقف وانهار الجدار

ويصف في عشرة أبيات كيف كان هذا التداعي وذاك
الانهيار. ويحفظ حديث عن قومه بحديثه عن نفسه،

فكلاهما جزع ما حاق به، وكل منهما علني مرارة الهزيمة
في ساحة الوعي وباحة الهوى سواء بسواء. ولكن ما باله
يساق مرة أخرى إلى هذا الحديث، فما فات لا يمهله
تذكره، ولن يهجر كنهه وحقيقته. أن له، إذن، أن يجابه
الواقع

إنما تذكرك شيب قد مضى

حكم ليرجع العلم الذكار

وإذا كان قومه - وهو فيهم وسط - قد هزموا مرة، فقد
كانت لهم أيام أذلوا فيها أعداءهم القسطنطين، وظهروا
عبيهم، فيبدأ بتي تيمة مبيراً:

يا بني تيمة قد عديتم

وقعة ضالها نادر ضار

وتبيحج بما أنزلوه بهم، وما أذاقوا قحطان من قهر
ومثلة، وأنى لهم برار وهي نار تحرق ما تلقاه، وتور للناس به
بصحاء.

جمع الله بزاراً فنفي

بهم الناس جميعاً فاستناروا

إنما الناس ظلام دونهم

فلماذا ما أظلم الناس أناروا

تحن للناس سراج سامع

وشرام يقنى منه الشرار

وإذا كانت بزار كذلك، فهي حرة أن تسود وأن
يرسخ لها سادة الناس، فذكر قحطان بما نالته نوار منها في
غير وقعة

إذ قتلنا بالخصى ساداتكم

وأجوناكم، وهي ذاك اعتبار

ثم يوم خزاري:

كم قتلنا بخزاري منكم

وأسرنا بعد ما حل الحار

لم اتصاهم على ملج:

٢- الحارث بن عباد

الحارث فارس بكر غير مدافع ، استعظم قتل كليب
أحى المهلهل في ناقة ، رأى أن يدخل في لمرحطاً فيه قومه .
ثم وقع حادث جليل : قتل المهلهل بجير ، ابن الحارث بن
عباد . فقال الحارث : نعم القتل قتيلاً أصلح بين أبي وأهل .
فقد ظن أن المهلهل أدرك به ثأر أخيه وجسه كميلاً له ، فقال
لحارث قومه : بل قال مهبهم إنه قتله يشع نعم كليب .
فغضب الحارث ودها بمرسه وقاد قومه . احتفظ لنا كتاب بكر
وتغلب بعدة أشعار للحارث منها ثمانية ألقاها طولا نفع في
ثمانية عشر بيتاً ، وما هي مطالعها حسب ورودها في الكتاب :

ص : ٦١ - ٦٤ ، مائة بيت :

١ - كل شيء مصيره لوال

غير دوى وصالح الاعمال

ص : ٦٩ - ٧٠ ، ستة وعشرون بيتاً :

٢ - كأننا عدوة وبني أبيما

غداة الحيل تفرع بالذكور

ص : ٧٢ ، ثمانية عشر بيتاً :

٣ - عفت أطلال سية بالحفير

إلى الأجياد منه فجوى يبر

ص : ٧٤ - ٧٥ ، ستة وعشرون بيتاً :

٤ - حي الحارث أقفوت بسهم

وعفت معالمها بجنب نرام

ص : ٧٦ - ٧٨ ، ثمانية وأربعون بيتاً :

٥ - بائت سعاد وما أوفقت ما تعد

فأنت في إثرها حران معتمد

ص : ٨٠ - ٨٢ ، خمسون بيتاً :

٦ - هل عرفت القداة رسماً محيلاً

بارسا يعد أهله مامولاً

ص : ٩٦ - ٩٧ ، أربعة وعشرون بيتاً :

ونجت منا فراراً مذحج

هريباً ، والخيل يعلوها العبار

وبعد كل هذه الدوائر التي دارت على قحطان ، كان
لا بد لقحطان كلها أن يعلوها قسطنم الذل ، وبشيتها مرة
الإسار فتقاد حاصبة في صفر

استعجت قحطان في أرسانتا

خبت الأعيان تفلوها الصغار

وطيل في وصف ما علته قحطان من حر القتال ، وما
أزنته به نزار من دل وهوان ، يملر قحطان بأن لا سبيل لها
على نزار :

لن تقالوا من نزار مثلاً

منكم نالت من الذل نزار

وبس لهم سبب عجزهم من نيل مثل هذا المرام ،
ليعدد مفاخر نزار ، وذهب في بيان عضها وأمجدها وهراقة
نسبها وحميد حميها :

نهر أولاد مَعْد في الخبيبي

ولنا من هاجر للمجد الكيبي

ولكن أكرم من شذ به

عقد العنوة قدماً والإور

إن إسماعيل من يَفْخَر به

يَلْقَى في دار بها حلّ يحلر

ثم يحتم هذا الفخر بوعيد لا لقحطان فقط ، بل لكل من
يتوكل لقتال قومه

أيما قوم حللنا بهم

للودي فيهم رواج وايتكار

من هذا العرض يتضح أن قصيدة الفداء ، إلى جانب
مولها الذي لا ثمانية كغير من القصائد الجاهلية التي
وصلتنا ، تبين عن مرحلة متقدمة في تطور القصيدة العربية
في شكلها المصروف ، فهي - وإن خلت من النسب
والرحلة - قد بدأت بالأطلال ، وبمل موضوع القصيدة ألقى
على الشاعر أن يتجاوزهما ، كما نجد في معلقة عمرو بن
كثوم مثلاً ، حيث بدأ بذكر الخمر التي تلاتم روح الفخر
الذي يسود القصيدة ، وأعقب الحمر بالمرل ، لا بالنسب .

٧ - عفا منزل بين اللوى والجوديس
لمرّ الليالى والرياح الدوامس

ص، ١٠٩ - ١١٠، واحد وهشرون بيتاً

٨ - ومهيتُ جَسَاساً لقاءَ كليبهم

خوفَ الذى قد كان من حدثان

والقصيدة الأولى (حسب ترقيعى هنا) على طولها
تخلو من المقدمة الطليّة والنسيب، وحدث فيها أرجح لأنها
عمرجت مخرج الرثاء. ومصادد الرثاء - إلا نادراً - تخلو من
هذه المقدمات. استهل الحارث القصيدة برثاء بجير، ثم ختم
الرثاء ببيعت تلعب:

تكلّفتى من المنة أمى

واتاها نعى عسى وخالى

إن لم أشف للنفوس من تغلب القد

د بيوم يس برك الجمال

يا لقومى فشمروا ثم جدوا

وخدوا حذرکم ليوم القتال

وتمضى القصيدة على هذا النمط في تخصيص قومه
وتهديد تغلب، ويتكرر فيها هذا الصدر المشهور أربعاً وأربعين
مرة:

* قريباً مربطُ النعامه مئى *

ولوضح من مطالع القصائد الأخرى - ما هذا الثلاثية
والأخيرة - أنها تبدأ بذكر الأطلال حياً والنسيب حيناً آخر.
وبعض هذه القصائد قلها ابتداءً، وأجابه للمهلل عنها، مثل
اللامية (رقم ١ هنا)، ثم الرائية (رقم ٣ هنا)، أجابه عنها
المهلل برأيته المشهورة التي مطلعها:

أليسا بدى حُسمُ أنيوى

إذا أنت انتقضيت فلا تُحورى

وأجابه الحارث عنها ثانية برأيته (رقم ٣ هنا). وفي هذه
الرائية استهل الحارث بالأطلال في بيتين، ثم أعقب ذلك
بالنسيب في بيتين، ثم انتقل فجأة إلى ذكر الحرب والمصر
بقومه وانتصروهم على تغلب، فيقول

فسائلُ إلى عرُضتْ - بمى رُهيرُ
ورُططُ بى أمانة والغويرُ

وفي القصيدة المهمة (رقم ٤ هنا) يذكر الأطلال في
معتصمها وطمس الرياح لها في بيتين ونصف مختصاً بذلك
إلى النسيب، فيقول في البيت الثالث:

أفوتُ، وقد كانت تحلُ نجوها

حُورُ المدامع من عباء الشام

ويشتغل فجأة في البيت السابع إلى ذكر وقائع بكر مع
تغلب وكندة، وكيف فُتت بكرُ جموعهما، ويتوعد تغلب،
ويؤكد أنه لن يسى قتلُ بجير، وأنها حرب لا هوانة فيها.

وفي القصيدة التالية (رقم ٥ هنا) لا ذكر بالأطلال
فهيبدأ برثاء يرمأها بالنسيب، ثم يصف جمال صاحبه
وتمكنها من قلبه في عشرة أبيات، ثم ينتقل دون تمهيد في
البيت الحادى عشر إلى وقائع بكر مع تغلب فيقول

سبى من تغلب عن بكر ووقعهم

بالجنى إذ خسروا جهراً وما رشدوا

ويصغر يقاتل بنى بكر فى صبة وثلاثين بيتاً

ويبدأ القصيدة اللامية (رقم ٦ هنا) بالكلام علي
الطل ويصف بلاءه وأفعابه السُّفْع، وما فيه من وحشٍ وصبر،
وجمر الرامسات ذبولها من شمال وجنوب وصبا، ويستغرق
ذلك أربعة عشر بيتاً، ثم يبدأ البيت الخامس عشر ذكر
صاحبه التى عمرت تلك الدار يوماً، يقول

يوم أبدت لنا سلامة وجهها

مستتير وعارضا مصقولا

ويصف ملاحظتها وشبابها في عشرة أبيات، ثم ينتقل فجأة إلى
ذكر تلعب وحروب قومه معها، فيقول في البيت السادس
والعشرين:

سكّنت نعيبُ عداةً تمّتْ

حرب بكر فقتلوا تقتيلاً

وببدأ السبعة (رقم: ٧ هنا) بذكر الطلل العافى وما
بقى فيه من آثار من رحلوا: وقد وأثامى وتؤى. ويصف ما
فعلته الرياح والأمطار بقايا الدمار، فيقف يسألها

وقفت بها أرجو الجوابه فلم تجب

وكيف جواب المارسات الخوارس

وفى الأبيات الثلاثة التالية يتذكر من كان محل بها
من أمثال الدنى، وفى البيت الحادى عشر ينتقل إلى مخاطبة
بنى تغلب فيقول:

بنى تغلب لم تنصلونا بقتلكم

بجيرا ولما تقتلوا من للجاس

ويجهددهم ويثوعددهم: ويدكرهم بظهور بكر عليهم
كلما التقوا

٣- المرقش الأكبر:

إذا كان شعر المهلهل والحارث بن عباد، إلا قليلا،
متصلا بحرب البسوس، فإن شعر المرقش الأكبر يكد يكر
مناصعة بين وقائعها وألم الحب المعبر، فقد كان المرقش
من الشعراء الذين أطلق عليهم فى العصر الجاهلى اسم
«المثيمون». أفى المثيمون حوائهم فى الجاهلية كما قصها
«العديون» فى الإسلام فى البكاء على صواحبه اللواتى لم
يتج لهم القدر الزواج منه، أو أرح ثم غدر. فخاص شعرهم
حسرة وأثام، كما بين استأفنا المرحوم يوسف خلف فى
كتيب قيم. ولا يقدح فى صحة شعر هؤلاء هؤلاء ما نسلوه
وما صاحبه من أخبار لا تكاد النفس تصلىق بها. ف شعر
المرقش فى صاحبه أسماء كشمه فى حرب البسوس سواء
يسوء صحة وصدا أيت المفضل فى اختياره اثنتى عشرة
قصيدة ومجموعة للمرقش الأكبر، رقم: ٤٥ (سبعة أبيات)،
رقم: ٤٦ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٤٧ (عشرون بيتا)، رقم:
٤٨ (أحد عشر بيتا)، رقم: ٤٩ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٥٠
(سبعة عشر بيتا)، رقم: ٥١ (أحد عشر بيتا)، رقم: ٥٢
(ثمانية أبيات)، رقم: ٥٣ (ثلاثة أبيات)، رقم: ٥٤ (ثمانية
أبيات). ولا شك عدى أن بعض هذه المقطوعات أجزاء من
قصائد لم تصل إلينا كاملة. وعدى أيضا أن بعض القصائد

فقدت عنها أقسام أو أبيات من أقسامها المختلفة، مثل المصنوع
رقم: ٤٩، ولسهولة المراجعة أثبتنا هنا:

١ - هل تعرف الدار عف رصصها

إلا الاثنافى ومبنى الحيم

٢ - أهرقها دلا لأسماء قال

دع على الخدين سح سجم

٣ - أمست خلا بعد سكانها

مفكرة ما إن بها من برم

٤ - إلا من العبي ترعى بها

كالفارسيين مشوا فى الكمم

٥ - بعد جميع قد أراهم بها

لهم قياب وعليهم نعم

٦ - فهل تسمى حيا نازر

ما إن تسلى حيا من أمم

٧ - عرءاء كالمحل جمالية

ذات هباب لا تشكى لسام

٨ - لم تقرا القنط جنيد ولا

أصرها تحمل بهم النعم

٩ - بل عريت فى الشول حتى موت

وسوغت ذا حبك كالإرم

١٠ - معور إذا حرك مجدافها

عدو رباغ مفرد كالرلم

١١ - كأنه مصع يمان وبان

أكرع تخفيف كلون السعم

١٢ - بات بغيب معشب مته

محتلط حربته باليم

وواضح أن تشبيهه الناقة - الذى بدأ فى حجر البيت
المأثر - بالشور الوحشى ينتهى فجأة بعد بيتين ونصف وأنا
مقتنع بيقين أن هذا القسم مفقود، وأن أقساما أخرى تليه قد
فقدت أيضا ولو انتهت إلينا القصيدة كاملة لرأينا أنها تفوق
قصائد المهلهل لمة وأسطويا وإحكام قصيد. ومن حسن الحظ
أن موصية المرقش الأكبر الأخرى قد وصلتنا كاملة، وأنا
مضطرب كل الاضطراب أن تى بنصقتها هنا حتى يتابع القارئ
تحليلها وحتى تسهل المقدرة بين مقدمتها ومقدمة المصنوع
التي أثبتنا آنفا:

تبدأ الميمية الأولى «الخيم» بالحديث عن الأطلال،
فلأيا ما يتجهن الشاعر من الدار المعادية ألفيها والأماكن التي
كانت تقوم فيها عجايبها دار كانت نخل بها أسماء
فأضحت وحشا يرباها، ويختلط الماضي البعيد الحى بالحاضر
للال الممحل في ذهن الشاعر قدمه على الخيل سح مجم
حزنا وأما وصفاة ويجين النظر حوله فلا يرى إلا الروح
ترعى ما كان يوما عامرا، ولكن كيف السبيل إلى السلو من
ألم الفراق ولذعة الحب ووحشة المكان! هذى باقة القوية
كقضية أن تحمله يميدا على يتسلى حب أسماء، بذلك
يتخلص الشاعر من «الأطلال والسبب» إلى «الرحمة» في
يسر وسهولة تبدأ الميمية الثانية «كلم» أيضا بالأطلال
والسبب ولكن بطريقة مغايرة لما في الميمية الأولى «خيم»،
فالشاعر هنا عارف للديار متين لها، يسألها فلا تجيب، أيها
صمم؟ كلا، لو كانت الديار تتكلم لحكت له هذه الدار
عن أسماء وأهلها الطاعين، وإذا كان الشاعر في الميمية
الأولى رأى أن ما بقى من آثار الديار لا يمدو الأناى ويمنى
«الخيم» ففى هذه الميمية لم يبق من آثار الديار سوى شئ
يسهر كخط القلم، وإذا لم يكن في الميمية الأولى من معالم
الحياة إلا بقدر الوجع الذى تسترشد المكان، لمعالمها في الميمية
الثانية ثبت تخيم يدي، ونور باهر حسن وزها، ولكن هل
هذا ما أشفاه؟ أم أشفاه تذكر النساء بكرا وأحلات؟ وهنا
تخلص لطيف فى البيت الخامس إلى وصف «الرحلة»،
ولكنها ليست رحلته هو كما فى الميمية الأولى، وإنما رحلة
المساء - يستعيدنا بعد حين، كما فى معلقة زهير - أصفا
جمالهن فى البيت السادس، ولكن هل هذا ما أشفاه حقا؟
لا، إنه الذى أشفاه هو مقتل ابن عمه، فهذا تخلص ثان
طبيب جدا ليبدأ رثاء ابن عمه^(٢٦) لعلبة بن عوف الذى قتله
المهمل فى إحدى وقائع حرب البسوس - ويتنهي الرثاء
بالبيت السابع عشر، هذا الرثاء الفادح يذكره بخط جليل
نزل به يقومه، فقد أوقع بهم عد من ملوك آل جمنة، وهذا
مرة ثالثة تخلص فى غاية الحسن من موضوع إلى آخر مشابه
له، فإن حزنه وكسده لمقتل ابن عمه لا يقل عن ألمه وحمه
لنزو ابن أخته قومه. ويستمر هذا القسم حتى تنتهى القصيدة
بالبيت الخامس والثلاثين، من هذا المرض لكلك القصيدتين
بحق لنا أن نستظهر ما يلي:

- ١ - هل بالديار أن تجيب صمم
لو كائن رسم ناطقا كلم
- ٢ - الدار فقر والرسوم كفا
وقش فى ظهر الأديم قلم
- ٣ - ديار أسماء القى تبلى
قلبي، فعبنى ماؤها ينجم
- ٤ - أضحت خلاه ننتها نند
مور فيها زهوه فاعتم
- ٥ - بل هل شجنتك الظعن يلكرة
كائن للنفل من ملهم
- ٦ - اشتر مسك، والرجوه نذا
نير، وأطراف البنان عنم
- ٧ - لم يشج قلبي ملحوات
لأ صاحب المتروك فى قفلم
- ٨ - ثعلب ضراب القوائس يا
سيف وهدى القوم إد اعلم
- ٩ - فأنهب فدى نك ابن عمه لا
يخذ إلا شاية وأسم
- ١٠ - لو كان حى ناجيا لمجا
من يومه ائرام الأعصم
- ١١ - فى ياذنات من عناية أو
يرفعه دون السماء حيم
- ١٢ - من سوتة بيض الأنوف وقو
فه طويل المتكبين أشم
- ١٣ - يرقاه حيث شاء منه، وإ
ما نفسه منية يهزم
- ١٤ - ففاله ويب الحوادث جـ
تى رل عن أرياده قحطم
- ١٥ - ليس على طول الحياة نس
ومن وراء المرء ما يعلم
- ١٦ - يهلك واند، ويحلف مو
لود، وكل ذى أب ييتم
- ١٧ - والوالدات يستفدن عنى
ثم على المقدار من يعقم
- ١٨ - ما نخذت قى أن غزا ملك
من آل جمنة حازم مرعم

من يكي في الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحُصم بن
معاوية ولها على امرؤ القيس بقونه

يا صاحبي قفا التواصي ساعة
فكفي الديار كما يكي ابن حمام (٣٠)

ثم نقل عن أبي عبيدة معمر بن النخعي (٢١٤ - ١٠٠ هـ) ابن
خادم، ثم أشد البيت الذي أورده ابن سلام، ثم زاد، وهو
القاتل.

كانت عداة اللين يوم تحملوا
لدى سحرات الحى ناقف حنظل

يعنى أن ابن حمام هو قاتل هذا البيت، وهو البيت
الرابع من معلقة امرؤ القيس ويؤكد ابن حزم (٤٧٦ -
هذا الكلام مصيباً إليه على معرض حديثه عن كثرة
بكر قال.

«ومنهم بنو غلى، وزهير، وعليم بن جباب بن
هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر لذكورين،
وهو يهون صحبه، وعصم عبيدة ابن هبل،
بطن من ولده، امرؤ القيس بن الحمام بن مالك
ابن عبيدة بن هبل، وهو ابن حمام الشاعر
القديم الذى يقول فيه بعض الناس ابن حمام
وهو الذى قال فيه امرؤ القيس،

يكي الديار كما يكي ابن حمام

قال هشام بن السائب: فأعراب كلب إذا سفلوا
بمافا يكي ابن حمام الديار؟ أنشدوا خمسة
آيات متصلة من أول،

فما نيك من ذكرى حبيب ومرل ويقولون إن
بقيتها لامرؤ القيس (٣١).

ثم لرى أبا حاتم المجتلى (٢٥٦ -) يترجم لابن
حمام ترجمة مختصرة يذكر فيها نسبه وثلاثة آيات
رأية (٣٢). وبعد قرن تقريباً يورد الآمدي (٢٧٠ -) ترجمة
لابن حمام وذكر نسبه كما ذكره ابن حزم بعده امرؤ القيس

١- إن المرقش الأكبر - وهو معاصر للمجهل - لم

يقصد القصائد فقط، بل استقر في شعره شكل القصيدة
بأنسائها المختلفة من أطلال ونسيب ورحلة، كما نقله ابن
قيية وعمره وحاول تفسيره (٢٧) وبلغ المرقش في ذلك مبلغاً
ليس لمجهل منه نصيب كبير. والناظر في شعر المجهل في
(كفاب بكر وتعلب) أو في ديوانه المجموع يرى صحة ذلك.
وأنا أؤم أن المرقش الأكبر أحكم ذلك خبراً من معاصره
جميعاً. فشر الحارث بن عباد مثلاً - وقد مر بنا منذ قليل -
وإن احتوى على هذه الأقسام، لا يمهّد كل قسم لتاليه، بل
ينتقل فجأة دون تمهيد كما بهت.

٢- اللغة في شعر المرقش محكمة عالية، لا تقل بل
أعلى أنها تفوق لغة المجهل رقة وسلامة ونصاحة.

٣- إن المرقش الأكبر - حسب لأشعار التي وصلتنا -
سبق شعراء الملققات في الإتيان ببعض الصور والتشبيهات
مثل رود الوحش قفر الديار (عند رهير وليبد)، وضرة البات
وسؤال الديار الصم (عند لبيد)، وتشبيهه بها بقي من راس
تارس بخط القدم في جلد أ ورق أو كتاب (عند امرؤ القيس
وعمره).

فإذا استقدم لنا ما ذكرت، فهل كان المرقش الأكبر
وبعض معاصره أول من قصداً القصائد وأحكموا شكلها
المعروف؟ نقل ابن سلام احتجاج بعض الملوك لآخرى
القيس بأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها
العرب، وتمعن فيها الشعراء: استيقاف صحبه والتبكاه في
الديار، ورقة النسيب...» (٢٨)، غير أنه كان قد أورد قبل ذلك
هذا البيت لامرؤ القيس:

عوجاً على الطلل الحيل لعلى

تبكي الديار كما يكي ابن حمام

وعلق على ذلك بقوله «وهو وجل من طبع: لم نسمع
شعره الذى يكي فيه، ولا شعراً غير هذا البيت الذى ذكره
امرؤ القيس» (٢٩) وحدثنا ابن قتيبة (٢٧٦ -) بأشياء قليلة
عن ابن حمام، فنقل عن ابن الكلبي (٢٠٤ -) أن أول

ابن حنبل بن مالك بن عبيدة بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر. ثم ينقل عن بعض الرواة أن أسراً القيس هذا هو الذي أشار إليه: «مر القيس صاحب المعلقة في بيته الذي مر بنا أقباء وأنه يسمى أيضاً ابن حذام». ثم يذكر له ثلاثة أبيات على روى الرواة وهي محتلفة عن الأبيات التراثية التي أوردتها أبو حاتم السجستاني، ولكن كلنا القطعتين على الوزن والروي نفسيهما مما يشعر أنها من قصيدة واحدة، ويبدو أن ما أوردته الأمدى هو مطلع هذه القصيدة، ولؤل هذه الأبيات هو:

لأل هند بهجنس نغف دار

ثم يفتح جندتها ربيعاً ومطاراً

ثم يقول عن هذه الأبيات: «وهي أبيات هي أشعر كلب، والذي أدركه الرواة من شعره قليل جداً»^(٣٦)، أي من شعر ابن حذام. مما تقدم نرى أن ما فات ابن سلام استدركه آخرون، كل يضيف شيئاً يسمي إلى كلام من سبقه فابن حذام شخصية حقيقية، وليس شيئاً رصيفاً اخترعته الرواة فإن صبح ذلك - وهو صحيح إن شاء الله - فالسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: متى عاش ابن حذام؟

نحن نعرف عن وجه اليقين أنه عاش قبل زمن امرئ القيس. وقد مر بنا أن المهلهل والمرقش الأكبر والحارث بن عباد والفند الزماني كلهم قد كتب القصيدة، وأن المرقش الأكبر خاصة قد أحكم المقدمة الطللية، وإن كانوا كلهم قد ذكروا بكناء الديار. ولكن أسراً القيس صاحب المعلقة لا يذكر أياً منهم، وإنما يخص ابن حذام فربما بهذه الميزة فإن قلنا إن ابن حذام سابق عليهم في الزمان لم يبعد. ويقوى هذا الفرض أن أبا حاتم السجستاني ذكره في المعمرين وأنه عاش مائة سنة. ونظني أن ابن حذام كان شعراً به ذكره وخطه قبل أن تكتمل للمرقش أو معاصريه الأداة، بل لعنه كان كذلك قبل ميلادهم.

تمينا الحروب التي وقعت بين المصطليين والعدنانيين قيس حرب البسوس على تكشف جوانب عصر الزمان وأسبقية الشعراء. ولما أظن أننا أن حرب البسوس انتهت خلال السنوات الأولى من القرن السادس، وربما أوبه أي سنة

٥٠٠ م، وليس عام ٥٢٥ أو بعده كما يقتصرح بعض الباحثين^(٣٦). ومات المهلهل في الأسر قبل انتهائها. ونحن نعلم أن حرب البسوس امتدت أربعين عاماً، فيكون ابتداءها سنة ٤٦٠ أو ٤٧٠ على أكثر تقدير. ونحن نعلم أيضاً أن المهلهل كان قائد تغلب ورئيسها منذ اليوم الأول بوقائع حرب البسوس. ولا يغفل أن برأس غلام حدث قبيلة قوية مثل تغلب وهي مقدمة على حرب ضرروس ضد قبيلة لا تقل عنها قوة، وهي شقيقته بكر. لا حرم أنه كان آنذاك رجلاً مكتمل الرجولة، ومحارباً مشهوداً له بالحكمة والتجربة. يبدو ذلك من بعض الوجوه أن المهلهل شارك في معارك قومه ضد القحطانيي التي هاجت قبل حرب البسوس كما ذكرت فيما سبق. بعد التصار بغيص على قبيلة صنداء اليمنية^(٣٧) أرفادت بغيص لقوة وثراء، وعشت وبخت، وتطلعت إلى بناء حريم مثل حرم مكة لا يقتل صيده ولا يهاج عائلته، ففعلت مبلغ فعلهم زهير بن جنداب، وهو يومئذ سيد بني كلب، فأغار عليهم في موضع يقال له بس، فقتلهم بهم وهم حروهم^(٣٨). تنبأت العدنانية بالأخط بئارها وطرد البعثية من بلادها وقتلها عمار بن الطرب، فأوقع باليمنيين وقعة مشكرة عند اليبدا^(٣٩). ولم أجد ذكراً للمهلهل أو أخيه كليب في هذه الوقعة. فاستطاع زهير بن جنداب سيمه وجمع قومه وأغار على بكر وتغلب عند ماء يقال له الحبي وأسر المهلهل وأخاه كلياً^(٤٠). ولكن القبائل العدنانية استطاعت أن تنار نفسها برناسة ربيعة بن الحارث في وقعة السلان. وهنا بدأت العدنانية والقحطانية تمدان لمركة فاصلة، فتجمعت قبائل معد كلها تحت لواء كليب بن ربيعة - أخى المهلهل - وتقتصررت انصاراً حاسماً على القبائل اليمنية^(٤١).

وليس من السهل تحديد الزمن الذي وقعت فيه هذه الحروب بين عدنان وقحطان، ولكنها - مع ذلك - تسعنا في تحديد زمن المهلهل، وذلك بدوره يعين على تحديد زمن ابن حذام. رأينا من العرض السريع لهذه الحروب أن وقائعها الأولى تملو من ذكر المهلهل، مما يبيح بنا أن نستظهر أنه كان صغير السن خلالها. فإذا سلمنا أن حرب البسوس قد انتهت حوالي سنة ٥٠٠ م أو سنة ٥١٠ م على أكثر تقدير. وأنها قد بدأت عام ٥٦٠ أو ٥٧٠ على أكثر تقدير أيضاً وأن

حروب عديان وقحطان كانت قبلها برمن لا ندره على وجه التحقيق . وأن المهلهل كان ياقما خلال وفاتها الأولى . أقول إذا سلمنا بذلك حق لنا أن نستظهر أن ميلاد المهلهل كان حوالي عام ٤٣٥ أو ٤٤٠ . وهذا التحديد يعين على معرفة زمن ابن حذام على وجه التقريب . اقترحت فيما سبق أن ابن حذام أسبق زما من المهلهل ومعاصره ، وإلا لما أفرد امرؤ القيس بالذكر فهم جميعا قد قالوا القصيد ، وهم جميعا ذكروا الأطلال والفسوب ، ثم نقلت عن أبي حاتم أن ابن حذام كان من المعمرين ، عاش مائة سنة أو أكثر . وهذا ذكر الأمدي أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب في غزاه على بكر وتغلب^(٤٣) ، ويؤيد ذلك ابن رشيقي عن أبي عبيدة معمر ابن المثنى^(٤٤) ، أي أنه شارك في الحروب التي كانت بين عديان وقحطان قبل نشوب حرب اليموس . كل ذلك مجتمعا يشير إلى أن مولد ابن حذام كان في العقد الثاني من القرن الخامس على وجه التقريب ، فهل لنا أن نقول - إذن - إن القصيدة اتخذت شكلها المعروف في أوائل القرن الخامس الميلادي ؟ أما أزعم لذلك فإنها أقدم . وسبيلنا في ذلك أن ننظر في سيرة زهير بن جناب الذي ورد ذكره منذ قليل . قال ابن سلام عن زهير بن جناب : « كان قديما ، شريف الولد ، طلل عمره^(٤٥) . وقال عنه ابن قتيبة « وهو جاهلي قديم . وهو من معمرين^(٤٦) . وقد أثبت - فيما أوجو - أنه أن ابن حذام أسن من المهلهل ، واقترحت العقد الثاني من القرن الخامس زمن ميلاده . ثم نقلت عن الأمدي أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب في غزاه على الغسانيين . وأفاد ابن رشيقي أن زهير بن جناب كان عم ابن حذام^(٤٧) ، ونقل ذلك اليعقوبي^(٤٨) ، وهو قول صحيح عن مصنف عمومة ، فقد نقلت قبل ذلك نسب ابن حذام عن جمهرة أنساب العرب ، وهو : امرؤ القيس بن حمام بن مالك بن عبيدة بن هبل . ونسب زهير بن جناب كما أفرد أبو الفرج في ترجمته هو : زهير بن جناب بن هبل^(٤٩) . وتوضح من كلا النسبتين أن زهير بن جناب يس هم ابن حذام مباشرة ، وإنما هو ابن عم جده مالك . وهذا يعني أن زهير بن جناب كان أسن من ابن ابن عمه بما يقرب من ثلاثين عاما ، إن لم نرد فإذ قبلنا ما اقترحت من قبل من أن ابن حذام ولد حوالي عام ٤٤٠ ،

فإن عام ٣٩٠ . أو قبل ذلك بقليل - يبدو وقتا مقبولا لميلاد زهير بن جناب . ويستشف مما ذكره أبو الفرج في ترجمته أن ميلاد زهير أسبق مما اقترحت ههنا ، قال : « قال أبو عمرو الشيباني : كان أيرقة حين طلع نجمه ، أماء زهير بن جناب ، فأكرمهم أيرقة وقضه على من أماء من العرب . وأيرقة المذكور هنا (٣٤٠ - ٣٧٥) غير أيرقة صاحب الفيل^(٥٠) . وذكر حمزة الأصفهاني أن أيرقة الأول كان معاصرا لذلك القرن سابعه الثاني (٣١٠ - ٣٨٠)^(٥١) . وإذا أخذنا برواية أبي الفرج عن أبي عمرو الشيباني فلا بد أن زهير بن جناب كان آنذاك في تمام الرجولة وبكده السن حتى يفضل أيرقة على من أماء من العرب . فإذا قدرنا أنه كان في الخامسة والعشرين من العمر ، وإذا افترضنا أنه قابل أيرقة في آخر سنة من عمره أو حكمه وهي سنة ٣٧٥ م كان ميلاد زهير عام ٣٥٠ م ، وهذا أمر مستبعد لأنه يكون قد جاوز الثمانين خلال حروب عديان وقحطان . ولعل منشأ هذه الرواية يكمن في أن بعض العلماء اعتقدوا أن زهير بن جناب عاش خمسين ومائتي سنة^(٥٢) ، يقال بعضهم في الإرمط قتل أربعمائة وخمسين سنة^(٥٣) الذي تطعن إليه أنه عمر طويل حتى ناهز المائة ، كما مر بنا ، وكما يدل عليه شعره ، كما سري . وليس من المعقول أن يكون قائد قومه في حروبهم - كما يصفه أبو الفرج - شيئا لا فضل فيه للحرب . ولو ذكرنا المصدر أن قومه أخرجوه معهم في هذه السن العالية نسينا به - كما يرى في أخبار دريد بن الصمّة وغيره - لقبنا ذلك . ولكن ترجمته تحدثنا عن شجاعته وطرده ، وبنائه قومه وسادته .

يعالج شعر زهير موضوعين متميزين : حروبه التي قاد فيها قومه ضد العدنانيين ، وشكواه المبررة من كبر السن ، وما جره من هرم وضعف وسقام ، وقد هب وسعدان . وسأخذت عن هذين الموضوعين في إيجاز .

٩ - شعر الحرب

شعر زهير - الذي نظمته عقب انتصاره على بنيهم وهلم حرمهم ، وشعره الذي قاله عقب سحقه بكر ، وتطلب رأسه المهلهل وأخاه كيب - مرآة مجلوة مري فيها وقائع هذه الحروب كما حفظتها لنا كتب الأدب والتاريخ ، مما يدل

دلالة فاطمة على صحة هذا الشعر. واكتفى بمثال من شعره في يخيض، وأبعد من شعره في بكر وتغلب. أورد أبو الفرج أربعة عشر بيتاً قالها زهير بعد ظفرو بهيمض، وهم من خصمان، هي^١

- ١ - ولم تصبر لنا غطفان لما
تلاقينا وأحررت النساء
- ٢ - فلول الفضل منا ما وجعتم
إلى عذراء شيعتها الحياء
- ٣ - وكم شاذرة بطلا كحيا
لدى الهيجاء كان له غناء
- ٤ - فدونكم يوماً فاطلبرها
وأوتار، ودونكم اللقاء
- ٥ - فإما حية لا تنفي عليكم
ليوث حية، يحتضر اللواء
- ٦ - فخلّى بدنها غطفان بئساً
وما عسفاً والأرض انفضاء
- ٧ - فقد أصحى لحي بئس جساب
فضاء الأرض والماء الرواء
- ٨ - ويصق طعناً في كل يوم
وعند انطس يخشع للواء
- ٩ - نقيذ نخرة الأعداء عنا
ياومح أسنتها طماء
- ١٠ - وولا صبرنا لما التقيما
نقيب مثل ما نقيت صداء
- ١١ - داة تعرضوا لبئس نغيض
وصندق الطمس للوكنى شفاء
- ١٢ - وقد هربت جذار الموت فين
على آثار من ذهب العفاء
- ١٣ - وقد كنا رجونا أن يمدوا
فاخلعنا من أخوتنا الرجاء
- ١٤ - وأبى القين عن مصر الموانى
حلاب النيب والمرعى الضواء

وكما كبرت قبل، هذه الأحداث في هذه الأبيات مصداق لوقائع محروبه في كتب الأدب والتاريخ فهي تذكر أن زهيراً بعد أوقع بغطفان ومن على غطفان ورد النساء،

كما ترى في البيت الثاني هنا. وتجدد موضع القتال بمكان يقال له بئس، وهو مذكور في البيت السادس هنا. وتبيننا - كما مر بنا من قبل - أن بهيمضا عمت على صداء وأوجعت فيها وبكأت، كما ترى في البيتين العاشر والحادي عشر. وتبيننا أن زهيراً لما أجمع أمره على غزو غطفان استعد بنى القين بن جشم فأبوءا فترى ذلك واصفاً في الأبيات الثلاثة الأخيرة.

ومن الأشعار التي قالها في بكر وتغلب وأمره المهمل قوله.

- ١ - تبا لتقلب أن تساق ساقهم
سوق الإماء إلى المواسم عطلا
 - ٢ - لحقت أرائل خيلنا سرعانهم
حتى أسرونا على الحنى مهلهلا
 - ٣ - إيا مهلهل، ما تطيش رماحنا
أيام تنفق في يدك الحنظلا
 - ٤ - ولت حماتك هديين من الوقي
وبقيت في حلق الحديد مكبلا
- وفي قصيدة يائية يشير إلى أمر المهمل وأخيه وهض قومهما

إذ أسرونا مهلهلا وأخاه
وابن عمرو في القيد وابن شهاب
وقد مضى في صدر هذا المقال كلام أبي العلاء لدعري في رسالة الغمران عن المهمل، وإتيانه بهذا البيت:

ما توقد في الكراع هجيتهم
هللت آثار مالكا أو صبيلا

ومسواء كان هذا البيت من نظم المهمل أو نظم أخيه - كما ذكر أبو العلاء - فإن الذي يسترعى النظر هو أن هذا البيت على وزن زروي أبيات زهير ههنا. ووضح من يت المهمل أو أخيه أنه يعبر زهيراً بهيمض وأنه أدرك نار من قتلوا وأعلب ظني أن هذا البيت من قصيدة كتبها المهمل بعد وقعة السلان التي ثارت تغلب فيها نفسها لهزيمتها في

معركة الحبيبي. وعندى أن قصيدة المهمل لقبضة بلابية زهير
ابن جندب التي أوردتها هنا، مما يزيد في توثيق هذا الشعر.
والناظر في كتاب بكر وتغلب يجد أنه قلب ينظم شاعر
قصيدة تون أن يجيبه عليها شاعر من القبيلة المعادية منقطعا.

٢ - شعر الشكوى من الهرم.

ذكرت قبل أن زهيراً عمر عمرًا طويلاً وحتى ذهب
عقله، وكان يخرج ناله لا يرى أين يذهب، فتلحقه المرأة
من أهله والعبيد فتدعه^{٥١٣}. وشعره - كعصر شعر لبيد -
فيه حيرٌ من طول الحياة وما أوردته من ضعف اليمَن وذهاب
النظر

ألا بالعمرى لا أرى النجم طامعاً

ولا الشمس إلا حاجبي يعمى

وعز عليه ذهاب الهيبة، فقد كان زهير، كما يقول أبو
الفرج: «إذا قلل ألا إن الحي ظاهري، خلعت قصاعة. وإذا
قال: ألا إن الحي مقبم، نزلوا وأفسراه، فلما أسن لم يستمع
إليه أحد، وحلفوه، فقالوا خير ما قل، ورأوا به رأي

أمير شقائق، إن أقم لا يقيم بيبي

ويرحل، وإن أرحل يقيم ويختلف

وقد أورد له ابن سلام قصيدة من شريف الشعر^{٥١٤}
يذكر فيها ما بنى من مجد، وما خاض من قتال، ويذكر لهو
وشربه وصيده، وقيامه في المهادل خطوباً، ثم يحتجها بهذين
البيتين في وصف ما آل إليه بعد أن كان من كان:

ولموت حير ملقتي

ولنهلكن وبه بقية

من أن يمدى الشيخ البجا

ل، قد يهادى بالعشبة

أما وقد نظرنا في موضوعات شعر زهير فقد آل لنا أن
ننظر في الشكل الذي صيغ فيه هذا الشعر. ما بنى من شعر
زهير قبيل، وهذا القيس لم يصل إلينا قصائد كاملة، وإنما
أجزاء من قصائد ضاع أكثرها. ولننظر الآن في إحدى ما

لبقى من هذه القصائد والخمر الذي ارتبط بها. جاء في
الأغاني^{٥١٥}: قال أبو عمر الشيباني: كان الجلاح بن
عوف السحمي قد وطأ لزهير بن جندب وأنزله معه، فلم يزل
في جناحه حتى كثر ماله وولده وكانت أخت زهير متروجة
في بني القين بن جسر، فجاء رسولها إلى زهير ومعه برد فيه
صبرار ومن وشوكة قتال. فقال زهير لأصحابه: أتكم شوكة
شديدة وعدة كثيرة فاحتملوا، فقال له الجلاح: أبحتم
لقول امرأة! والله لا نصل. فأقام الجلاح وضمن زهير
وصحبهم الجيش فقتل عامة قوم الجلاح وذهب بماله.
ومضى زهير لوجهه حتى اجتمع مع عشيرته من بني جندب.
وبغ الجيش خبره فقصده، فحاربهم وثبت لهم وقتل رئيساً
سهم، فاصرفوا عنه خائبين، فقال زهير

١ - أسن آل سلمى ذا الحيل المؤرق

وقد يعق الطيف الغريب المشرق

٢ - وأسى اهتدت سمر لوجه محلاً

وما دونها من منعه الأرض يحقق

٣ - فلم تر إلا حاجباً عذ حرة

على ظرهما كور غتيق ونمرق

٤ - يئسنا رأس والطليح تسمت

كما انزل أعلى عارض يثألق

٥ - فحييت عنا، زودينا تحية

لعل بها الثاني من الكيل يثألق

٦ - فردت سلاماً ثم ولت حاجبة

ونحن لغمرى ابنة الحير أشوق

٧ - فباطلياً م رياء، وبأصبر منظر

لهوت به لوان رؤياك نصدق

٨ - ويوم أنالي قد عرفت وسرها

فحجنا إليها والدموع توارق

٩ - وكادت تبين القول لما سألها

وتخبرني، برائب الدار تنطق

١٠ - قبا دار سلمى هجت للعنيفة

فما الهوى يهض أو يتفرق

وقال زهير في هذه القصيدة يذكر خلال الجلاح

عليه.

ولأسف الشديد لم يصل إلينا من المقدمة الظلمية إلا هذا البيت، واقتصر أبو الفرج من هذه القصيدة على عشرة أبيات يصور فيها زهير هزيمة تغلب

كما سبق نرى أن القصيدة الجاهلية بأقسامها المعروفة من طس ونسب ورحنة.. إلخ، اكتسبت بها صورة واضحة المعالم منذ أوائل القرن الخامس، إن لم يكن أواخر القرن الرابع. فإن صح هذا - وهو صحيح إن شاء الله - كان عمر الشعر الجاهلي أقدم زمناً من القرن الرابع، فقصائد زهير بن جندب في آخر هذا القرن لا تقل فناً واكتسالا عن قصائد القرن السادس، ومن ثم فلابد من آحاد طوال من ميلاد الشعر العربي حتى يصل في القرن الرابع إلى ما وصل إليه من حكام، فلا مبرر، إذن، إلا إلى تتبع هذه المرحلة المبكرة من عمر الشعر الجاهلي.

يسمينا تاريخ مملكة الحيرة^(*) فيما نحاول استكشافه. استقرت القبائل البدوية منذ آمد حميد في الساحل الشرقي لبحيرة بخصه ووعرة مياهه. وبعضى الرمن تكونت مجتمعات من هذه القبائل في مدن وقرى، كانت أهمها حمير، مليحة، الحيرة، على بعد ثلاثة أميال من مدينة الكوفة الحالية. وكانت سكان الحيرة يتكلمون من نوع والمباد والأحلاف. أما تنوع فكانت في المنطقة التي تقع شرقي الفرات، بين الحيرة والأبهر. وكانوا يندرك يعيشون على الرعي ومطبوخ الخيام. واستقرت العباد. وكانوا من قبائل شعي - في الحيرة واحتلوا بمسكناتها الرئيسين. وكان العباديون نصارى تابعين سكنية السطورية، وبها سموا، أي عباد المسيح. ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة التي كانت توحد بين سكان الحيرة أساسها ديني، المسيحية للعباديين، والوثنية للقبائل الوثنية التي كانت في الحيرة قبل قدوم العباديين. وكان هذا على تقصير كل المجتمعات الأخرى التي كانت رحلتها تقوم أساساً على رابطة الدم أما الأحلاف فكانوا أساساً من قبائل مختلفة تتألف من عنصرين أساسيين إما غنماء طردوا من قبائلهم لجرائم اقترفوها، وإما غنماء ضغفاء ينجون عن مأوى وحماية.

إذا كان الضموض يلف حياة مؤسس مملكة الحيرة مالك بن فهم، فإن حياة زوارج الملوك الذين أتوا بعده من

١١ - أيا قومنا إن تغلبوا الص فانتصروا

ولا فائز من الحرب تحرق

١٢ - فجاءوا إلى رجزية كنفرة

نكاد لنبرح حوزها الطرف يصنق

١٣ - سيف وأرمح بادى أعزة

ومضونة مما أفاد تحرق

١٤ - فما برحوا حتى ترما رئيسهم

وقد ر فيه المضرجى المثلق

١٥ - وكائن ترى من ولد وابن ماجد

له هنة تجلاء للوجه يشفق

وواضح أن القصيدة غير كاملة فالبيت الحادي عشر هنا يسبقه قول أبي الفرج^(٩) «وقال زهير في هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح عليه، ولكن ما أحق به من الشعر لا ذكر فيه لها خلاف، ما يد على أن هذا القسم قد فقد ولا أدرك أن هذا القسم الآخر (من البيت ١١ - ١٥) قد فقد منه جزء كبير، فليس، المقول أن يتحدث زهير عن نصر كهذا سبقته وقعة نكر - لرجل آواه وأكرمه» ولم يزل في جناحه حتى كثر ماله معه كما قال أبو الفرج - في خمسة أبيات. ولو اتهمنا هذه القصيدة كاملة (كانت في الأغلب الأعم من أطراف قصائد في هذا الزمن المبكر في تاريخ الشعر الجاهلي،

وليس طولها فقط سبعت أهميتها، بل أيضاً مفتحتها بالطيف والخيال، حوزها على السيب والأطلال وسؤال الديار. ففي الأبيات السبعة الأولى يتحدث عن طيف سلمى ألم به المنام قداسفاوز وقفاز، فأسعده زورها وتسمها رجليها، ثم على مر البقطة. فألى له سلمى وعده ديارها معر قد است له فجاج إليها وقف بها حرياً ساكياً دمه يسألها عملها الغاعمين، ولو كان في مقدور الديار أن تتكلم لأج هذه الدار من سؤاله، رحمة به وشقة.

وإذا كانت هذه القصيدة قد بدأت بالطيف، فإن بآيته التي نظمها في الرقصة تبدأ بذكر الطلل، يقول

حتى دبرت ما لجناب

أفقدت من كواعب أثواب

دَعَوَتْ ابْنَ عَبْدِ أَنْجَنٍ لِلْمَسَلَمِ بِدَمِ
تَتَابَعَتْ قِيَمَ غَرِبِ السَّهَاءِ وَكَلَسَمَا
قَلَمًا لِرَعْوَى عَنْ صَدْنَا بِاهْتِرَامِهِ
مَزَيْتُ هَوَاهُ مَرَى أَمِ رَوَانِمَا

فأجابه عمرو بن عبد الجبن منضبا
أما ودماه ماثرات تنالها
على قلة الغزى أو التمر عذبا
وما قدس الوهبان في كل هبكل
أبيل الأبلين أسبيح ابن مويها
وعنى الطبرى على الشعر قائلا: «هكذا وجد الشعر ليس بتمام»
وكان يجيى أن يكون البيت الثالث لقد كان كذا
وكذا» (٦٠)

وسام الشعر، وهو بيت واحد فقط أورده
صاحب الحماسة البصرية (٦٥٦-٦٦١)، وابن منظور
(٧١٩-٦٦٦)، والعمري (٨٥٥-٦٦٣) وهذا البيت هو:

بقية هوى منى عامر يوم لمع
خسما إذا لاقى الصربية صنما

ولست هناك أسباب قوية تدعونا إلى الشك في صحة
هاتين المقطوعتين، فهما تشيران إلى أحداث تاريخية ثابتة
الوقوع وورق ذلك، فإذ مقطوعة ابن عبد الجبن تصور الجو
المبهي الذي كان سائدا في الحيرة في القرن الثالث. فمس
المعروف - وقد أشرت إلى ذلك آنفا - أن أكثر سكان الحيرة
كانوا نصارى، وكان به عدد كبير من الكنائس والديارات
تسرع الإنسان كشرته، وكفى أسير نظر في معجم
الكبرى ومعجم ياقوت «رسم: دير» وكتاب الديارات لتبين
ذلك (٦٤). هذه الكنائس والديارات لم تلبث أن حُرِّجت -
بعد إنشائها - علفاء نشروا عليهم المصيرغ بصيغة
دوية (٦٥). نرى في مقطوعة ابن عبد الجبن إشارات واضحة
إلى المسيحية، كما نرى أيضا إشارات إلى الآلهة الوثنية
كالعمرى والتسر (٦٦)

للموضح يمكن أن - وهم: جذيمة الأبرش، عمرو بن عدى،
وابنه امرؤ القيس، يؤكد لنا نقش النمار (٥٦) الذي يحدد
أعمال امرؤ القيس بن عمرو أنه مات ودفن في سوريا سنة
٣٢٨ م. ويعتقد بعض الدارسين أن امرؤ القيس بن عمرو كان
من ماصري ملك العرب بهرام الثالث، وما وقعت الحرب
بين سنة ٢٩٣ - ٣٠٢ بين بهرام وندزويه على عرش
الملكمة وهرم بهرام، ترك امرؤ القيس بن عدى الحيرة واتجه
إلى سوريا، وهناك عينه الرومان حاكما على قبائل سوريا
جمعا (٥٧).

يذكر العقوبى أن امرؤ القيس بن عمرو حكم خمسة
وثلاثين عاما (٥٨)، فإذا كان قد ترك حكم الحيرة حوالي عام
٣٠٥ أو بعدها بقليل، فذلك يعنى أنه تولى حكمها بين سنة
٢٦٥ وسنة ٢٧٠ م. ويذكر العقوبى، أيضا، أن عمرو بن
عدى والد امرؤ القيس حكم خمسة وخمسين عاما، فإذا
صح ذلك، فإن حكم عمرو بن عدى يكون قد بدأ بين سنة
٢١٠ وسنة ٢٦٥. أما سنوات حكم جذيمة الأبرش فمن
الصعب تحليدها، وهو شخص تاريخي لا مراد في
ذلك (٥٩) الذي لا شك فيه أن هذه المنوت التي اقترحتها
بناء على ما ورد في العقوبى تقريبية وليست على وجه
اليقين، ولكن الذي لا شك فيه أيضا أن حكم هذه الأجداد
الثلاثة، جذيمة وابن أخيه عمرو بن عدى وابنه امرؤ القيس،
استمر قرنا من الزمان

احتفظت لنا المصادر بأشعار قليلة من عهد جذيمة
الأبرش وعمرو بن عدى. وبعض هذه الأشعار يرتبط ببعض
جذيمة مع الزباء، وهي أنجب لا يعلم مدى صحتها، لذلك
سوف أكتفينا ولا أتبعها في الاعتبار. ومن الخطأ الشديد أن
نظري أن كل الأشعار التي تنسب إلى هذه الفترة أشعار غير
صحيحة. فالأشعار التي لا تدور في فلك أسطورة جذيمة
والزباء جذيمة بالبحث والدرس، أهمها قطعة أوردها الطبرى
في تاريخه قُبت في الأحداث التي أعقبت موت جذيمة.
بعد موته نازع رجل اسمه عمرو بن عبد الجبن ابن أخت
جذيمة عمرو بن عدى في أمير الملك. وأثر الجانيك
وأفسدهما المسلم، وتوى عدى ملك خاله، وفي ذلك قال
عدى بن عمرو

كانت الحميرة قبل الإسلام مركزاً من المراكز الثقافية للمهجة في الجزيرة، وكان التعلّم فيها منتشراً وكانت بعض الكتابات تدرس العربية والفارسية كما نعرف من أمر عدي بن زيد. لذا كانت الحميرة مقصد الملوك والشعراء. فلا عجب، إذن، أن تحفظ الحميرة قرائنها بتدوينه. وقد اهتمت مؤرخو المسلمين على ما خلقته الحميرة في بيئتها من مدونات لكتابة تاريخها. قال الطبري (٦٧) :

وقد حدثت عن هشام بن محمد الكلبي أنه قال: إني كنت أمتدح أخبار العرب وأنساب آل نصر بن زينة، ومبالغ أعمار من عمل منهم لأل كسرى وتاريخ سنيهم من بيع الحميرة، وفيها ملكهم وأمورهم كلها.

وقد ذكر Olinde أن الاكتشافات الأخيرة لبعض النقوش قد أكدت ما أورده ابن الكلبي عن تاريخ الحميرة (٦٨).

كانت الحميرة كما ذكرت قبل، بقصيدة لشعراء. يقول شوقي ضيف في معرض حديثه عن النابغة الذبياني (٦٩) :

«ومعروف أن قبائل نجد كانت تدين بالولاء للمخاضرة منذ قطبوا على دولة كندة. وكانت تدخل ميسان في هذا الولاء، فطبعاً أن يقصد شاعرها النابغة النعمان بن المنذر وأن يخفى عليه مدائح رُسُ النعمان بوفوده عليه، فقره منه وباده، وأجزل له العطايا والصلوات، حتى أصبح شاعره القذ. وكان بلاطه يروج بالشعراء من أمثال أوس بن حجر التميمي والخثعمي المديني وليد المعري».

يذكر ابن سلام في معرض حديثه عن حفظ الشعر الجاهلي وضياعه ما يلي (٧٠) :

«وقد كان عند النعمان بن المنذر من ديوان ديه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، وصار ذلك إلى بني مروان، أو صار منه».

وعبارة ابن سلام على إنجازها غاية في الأهمية، لأنها تؤكد ما ذكره ابن الكلبي من «تدوين» ملوك الحميرة لأخبارهم، وهي أيضاً بالغة الأهمية لأنها تثبت أن المنذرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، ثم هي بالغة الأهمية مرة ثالثة لأنها تبين لنا أن ملوك الحميرة جسدوا ما نظم فيه من مدائح، ولا يخفى أن هذه المدائح كانت في النعمان وأهل بيته الذين عاشوا في زمنه، بل أشد ذلك أن عبارة «أهل بيته» تعني أجداده السابقين. ولا سبل إلى معرفة ذلك على وجه اليقين. ولكن إذا نظرنا إلى الحقائق التالية: ١ - أن الحميرة كانت مركزاً من مراكز الثقافة العربية في العصر الجاهلي. ٢ - أن الكتابة كانت شائعة في الحميرة، وبها دون تاريخ ملوكها. ٣ - أن ملوك الحميرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، مما يدل على اهتمامهم بالشعر، وهذا أدعى إلى أن يدونوا الأشعار التي قيلت في عهدهم، وقد كان. ٤ - أن شعراء كثيرين وفدوا إلى الحميرة من شتى أنحاء الجزيرة، وبطنتهم أقام إقامة طويلة فيها ككتابة. ٥ - وأن الشاعر كان - كما بيت من قبل - مؤرخاً، ومن ثم فتاريخ العرب هو شعرهم، وشعرهم هو تاريخهم. أقول إذا نظرنا إلى كل هذه الحقائق حتى لنا أن نستنتج أن عبارة «أهل بيته» عند ابن سلام تعني الملوك السابقين على النعمان بن المنذر، وهذا بدوره يعني أن الاهتمام بالشعر قديم جداً في مملكة الحميرة، ولعل ذلك ليس هناك أي شيء في عبارة ابن سلام يشير أن النعمان هو الذي أمره بجمع هذا الشعر، ومن ثم فلا بد أنه تقيد قديم منه أجداده وتابع هو خطاه.

لذا صح ما قدمته - وهو صحيح فيما أرجو - كانت مقطوعة عمرو بن عدي وعمرو بن عبد الجمن من أقدم الشعر الصحيح الذي وصل إلينا من تلك الفترة. وقد رأينا أنهما نظمتا عقب تولي عمرو بن عدي عرش الحميرة في سنة ٢١٠ / ٢١٥ كما رجحت. وليس هناك ما يدعو إلى الشك في صحتها، فلا ارتباط لهما بشعر قد يكون من اختراع القصاص، كما في أخبار جليمة الأبرش والزهاد وقصير.

ومن الجدير بالملاحظة أن كلا القطعتين نظمت على اللون والقافية نفسهما، أي أن عمرو بن عبد الجمن أجاب

على مقطوعة عمرو بن عدى مستخدما الوزن والقافية
نفسهما الذين استخدما جعرو بن عدى، مما يشير إلى
ظهور فن التفاضل في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر
العربي.

وحدة اللغة في حامين للمقطوعتين، واتساق النظم
مبهما، واستخدماهما البحر الطويل، والالتزام بقافية واحدة لا
تغير، فضلا عما يشعر بوجود فن التفاضل، كل ذلك يشير
إلى أن الشعر العربي في أوائل القرن الثالث قد وصل إلى
مرحلة متقدمة، ولو وصلنا قصائد كاملة لرأينا مصداق ذلك.
هذا بدوره يؤدي إلى القول بأن بدايات الشعر العربي لابد أن
تكون قبل مطلع القرن الثالث بكثير. وللأسف الشديد لم
يصل إلينا من تلك الفترات ما نطمح إليه. وقد حرصت هنا
على ألا أنظر بعين الاعتبار إلى الشعر المرتبط بقصة جنينة
والرأاء وقصص. وإن كنت أرى أن بعض هذا الشعر صحيح،
ثم نرى فيه القصص فأصبح من المسير انتقاد الزائف من
الصحيح. فإذا صح من هذا الشعر شيء، رجحنا بهذه المرحلة
المتقدمة ثلاثين عاما، أي حوالي عام ١٨٠م.

وبعد، أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أوضحت بعض
جوانب في الشعر القديم. فهي أولا تدعو إلى إعادة النظر في
الفكرة المسائدة منذ ابن سلام، وهي أن المهلهل بن ربيعة
كان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، وهي ثانيا تثبت أن
بعض معاصري المهلهل من أمثال القند الزماني والمركش
الأكبر والبارث بن عباد لا يخلون أهمية عن المهلهل في
تقصيد القصائد، وهي ثالثا تبرز - للمرة الأولى فيها أعظم -

هوامش

(١) Reynold Nicholson. A Literary History of The Arabs (London and New York: Cambridge University Press, 1925), p. 71.

(٢) James Lyall. Translations of Ancient Arabian Poetry (Edinburgh: William and Morgan, 1885), xvi.

(٣) طبقات لمحول الشعراء محمد بن سلام، لראء وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤. ٦٦:٦. ونظر أيضا القصص والشعراء محمد بن مسم بن ننية، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦. ١٠٤:١.

أسبقية رهير بن جندب في قصيد القصائد، وهي رابعا تزيل
بعض الفوضى الذي يكتنف ابن حذاف، وهي خامسا حاولت
تحديد زمن بعض هؤلاء الشعراء، على ما في ذلك من غزوة،
وهي سادسا تزعم أن ما يتسمه التقاد ومورخو الأدب إلى
تأجيل القرن السادس، متوفر في شعر القرن الرابع متأصل فيه،
وهي سابعا وأخيرا ترى أن أقدم شعر مكتوب لدينا يعود إلى
العقد الأول من القرن الثالث، ثم على استحياء لقول بل
ربما العقد الثامن من القرن الثاني الميلادي.

التأجيل الذي انتهت إليها هذه الدراسة تناقض ما يعتقده
بعض النارسين من أن «لغة الشعر الموحدة لم تشع إلا في
القرن الخامس»^(٧١). وهذا الاعتقاد قائم على أن أقدم أشعر
وصلنا تظهر فيها وحدة اللغة والوزن والقافية تعود إلى أواخر
القرن الخامس ويرتبط أكثرها بحرب البسوس، في ختم مقاله
عن نقش السارة وما تعنيه حرية هذا النص يقول James
Bellamy^(٧٢)

وهذا النص يصنف قريبا ونصفا من الزمان إلى
عصر اللغة العربية، ولا عجب في ذلك فهي لغة
محافظة أشد المحافظة.

يعني أن اللغة العربية لا يعود اكتساحها إلى أواخر القرن
الخامس أو أوائل السادس بل إلى منتصف القرن الرابع.
وتضيف الدراسة الحالية أكثر من قرن من الزمان إلى عصر
اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي.

(٤) طبقات لمحول الشعراء ٢٨:٦، ونظر أيضا الشعر والشعراء ٢٧١:٦.

(٥) الجوهري لأبي حسان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام حارون - المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت ١٩٦٩. ٧٤:١.

(٦) ديوان حمير القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١. ص: ١٣٩ - ١٤٣.

(٧) الألفاني، دار الكتب المصرية، ١٩١٩.

(٨) طر بنى نص أمثال العلامة محمود شاكر حوار طويل حول هذا النص وطريقة الجاحظ في عدد السنين والحساب، ولا أشك أنه هو الذي عناني

- (٢٨) طبقات شعراء الجاهلية، ٥٥، ٦. ونظر أيضاً كتاب الأوقاف للمسكوي ٢٢٠، ٢٢١. تحقيق: محمد المصري وآخرين - طبع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، والأخفى ٥٧، ٥٨. المزهري ١٧٧، ٢.
- (٢٩) طبقات شعراء الجاهلية، ١٩، ٢٩. وللمزيد انظر ديوان امرؤ القيس، ١١٤، ويقال له أيضاً ابن خنم بن سمام.
- (٣٠) الشعر والشعراء، ١٢٨، ١.
- (٣١) جمهورية أصناف العرب، لابن حزم. تحقيق: عبد السلام هارون - طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٥٦.
- (٣٢) المعصرون والوصايا، لأبي حاتم السجستاني، تحقيق: عبد النعم طاهر - مطبعة عيسى بن أبي الطيب، القاهرة، ١٩٦١، ص ٧١.
- (٣٣) المؤلف والمؤلف، لمحمد بن بشر الأندلسي. تحقيق: عبد المنعم فراج - مطبعة عيسى بن أبي الطيب، القاهرة، ١٩٦١، ص ٧.
- (٣٤) شعراء الجاهلية، لنور شيوخ. مكتبة الأدب، القاهرة، بدون تاريخ ١٢، ١٦٠. ديوان الشعر العربي، لأحمد محمد (المؤلف) - دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤، ص ٥٧٦. الإحلام لغير الذين أتركوا، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ٢٢٠، ٢٤.
- (٣٥) الأخفى، ١٩، ١٥.
- (٣٦) الأخفى، ١٩، ١٦. الكامل في التاريخ، لابن الأثير - طبع بولاق، القاهرة، ١٢٩٠ هـ، ١، ٢٧٩.
- (٣٧) الملوك العرب، لابن عبد الوهيد، ٢٩٣، ٥.
- (٣٨) الأخفى، ١٩، ١٨، ١٩. الكامل في التاريخ، ١، ٢٧٩.
- (٣٩) الملوك العرب، ٢١٣، ٥. الكامل في التاريخ، ١، ١٧٨.
- (٤٠) المؤلف والمؤلف، للأندلسي، ص ٧.
- (٤١) العمدة، لابن رشي، ١، ٨٧.
- (٤٢) طبقات شعراء الجاهلية، ١، ٣٥.
- (٤٣) الشعر والشعراء، ١، ٣٧٩.
- (٤٤) العمدة، ١، ٨.
- (٤٥) حروف الأديب، لمحمد القاسم البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون - مكتبة الناجي، القاهرة، ١، ٣٧٨.
- (٤٦) الأخفى، ١٩، ١٥.
- (٤٧) غلط بعض القدماء والمؤلفين بين أمة علا وأمة صاحب الفيل - انظر مثلاً الشعر والشعراء، ١، ٣٧٩. الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، لجواد علي - مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٢، ٩، ٤٤٣.
- (٤٨) انظر تاريخ الشعر العربي إلى نهاية القرون الثالث للهجرة، لمحمد البهي - مكتبة الناجي، القاهرة، طبعة الرابعة، ص ٧٦.
- (٤٩) الأخفى، ١٩، ٢١.
- (٥٠) المعصرون والوصايا، ص ٣٠، الأخفى، ١٩، ٢٦.
- (٥١) الأخفى، ١٩، ٧٠.
- (٥٢) طبقات شعراء الجاهلية، ١، ٣٦ - ٣٧، الأخفى، ١٩، ٢٢، ٢٦، المعصرون، ٢٦.
- (٥٣) الأخفى، ١٩، ٢٤، ٧٦.
- (٥٤) الأخفى، ١٩، ١٩.
- (٥٥) - (٥٥) Gustav Rothstein. Die Dynastie der Lachmiden in al-Hira (Berlin: Verlag von Reuther, Reichard, 1899), especially pp. 12 - 40. Philip Hitti. The History of the Arabs, the edition

- إلى ما أتت عهد عندما شرفت في كنفها هذا النمل في أواخر عام ١٩٩١. وكل ما كتبت وحملت من نعليه وعلبه.
- (٩) القاضي جابر والقاضي، لأبي عبد الله محمد بن أبي، تحقيق: شاذلي بن مطيع، بولاق، ١٩٥٥، ١، ٤٥، ١، ٦٥١ - ٦٥٤.
- (١٠) الجواهر، ٦، ٣٧٧.
- (١١) التلخيص السابق، ٧٢، ٧٣.
- (١٢) طبقات شعراء الجاهلية، ١، ٢٤.
- (١٣) انظر Lyall, op. cit., p. 271.
- (١٤) العمدة، لابن رشي، تحقيق: عيسى بن أبي الطيب، دار المعارف، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٧، ١، ٦٥.
- (١٥) الأخفى، ١١، ٤٤.
- (١٦) انظر Hamilton Gibb. Arabic Literature: An Introduction. (London: Oxford University Press, 1970), p. 29.
- (١٧) طبقات شعراء الجاهلية، ١، ٣٩.
- (١٨) الوفاح، لأبي عبد الله الهادي، تحقيق: محمد علي الجاوي، مطبعة دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٦.
- (١٩) المزهري، للسيوطي، تحقيق: أحمد جاد الزكي وأخرون، مطبوعات المكتبة الحسنية، بيروت، ١٩٨٧، ٩، ٢٧٧.
- (٢٠) رسالة الفخر، لأبي حمزة المصري. تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٥٣ - ٣٥٤.
- (٢١) القاضي جابر والقاضي، ٢، ٩٠. ونظر أيضاً الشعر والشعراء، ٢، ٢٩٧.
- (٢٢) مجلس طلب، تحقيق: عبد السلام هارون - دار المعارف، القاهرة، طبعة الثانية، ١٩٦٠، ١، ٤١١، ونقل ذلك السيوطي في المزهري، ٢، ٢٧٧.
- (٢٣) الأخفى، ١٥، ٢٤١. ويلاحظ المصنف انظر ص ٣٤ - ٦٤ من مجرزه نفسه، المعارف لابن تيمية، تحقيق: ثروت عكاشة - دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص ٦٥. والملوك العرب، لابن عبد الوهيد، تحقيق: أحمد أمين وأخرون - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ١٩، ٢١٣ - ١٢٢. ويتصل مستفيض في كتاب بكر وطلب، مطبعة نية الأمير، ١٣٠٥ هـ.
- (٢٤) للحارث وملك كذا انظر Gunnar Olin. The Kings of al-Hira (Lund: Gleerup, 1927).
- (٢٥) معنى الطلب في أشعار العرب، لابن ميمون. الجزء الخامس، نسخة جامعة القاهرة، دار كتب المعارف بكر وطلب تصديان، إعداد: حامية في لسانية وعشرين بيتاً، والأخرى ثلاثة في نسخة حرييت.
- (٢٦) من قدام أن تبدأ نسخة في الزمان بذكر الأبطال أو السبب، وإذا فكون من بينهما من صاحب الرقي وصفه الرقي، وقد يتكرر الشاعر في الحديث عن السيد، وفيه يقتل الحيوان تأكيداً لخدمة الفداء كما في نسخة أبي طلب السبب.
- (٢٧) الشعر والشعراء، ١، ٧٤ - ٧٥. وقد نقلت كلام ابن تيمية في فصل نشر في دراسات عربية وإسلامية، ص ٣١٣ - ٣٣٥، وهو كتاب يهدي إلى أساتذة العلامة محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، أنشأه الله تعالى.

- (٦٢) لسان العرب (طبع بولاق) مادة لعم.
- (٦٣) المقاصد النحوية، للمصنف، يؤمنس بحركة الأدب (طبع بولاق)، ١٢٠٩ هـ، ١، ص ٥٠٠.
- (٦٤) كتاب القراءات، لأبي الحسن علي بن محمد الطبري، في كتابه، كوركيس هراد - مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦.
- (٦٥) Infan shuhid, the Martyrs of Majram (Bruxelles, Soci. ete de Bollandistes Subsidia Hagiographica, No.49), pp. 269 - 272.
- (٦٦) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٦٧) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٦٨) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٦٩) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٠) تاريخ الطبري، ٦٢٨٠١.
- (٧١) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٢) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٣) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٤) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٥) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٦) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٧) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٨) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٧٩) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٠) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨١) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٢) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٣) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٤) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٥) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٦) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٧) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٨) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٨٩) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٠) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩١) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٢) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٣) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٤) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٥) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٦) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٧) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٨) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (٩٩) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.
- (١٠٠) انظر أيضا المصادر المذكورة في كتابه، ص ٥٥.



وتطوره منذ

عند الفرس المصريين

تأسس برواية ملا من عمر من الخطاب انه كان بفضل شعر زهير لخلوه من المعاطلة والحوشية (١) ان كالأدي برواية من حسب انه انعد بها للكثيرة لانه لم يراع فيه المؤاخاة بين الالفاظ (٢) واشباه ذلك مما كان يصعب من بعض من وهتهم انطباعه حسا فيه ، وغرزه بعض الحس من عمر الحسن

نشط بحث البلاغة في القرن الثالث قائدي له

فلما كان القرن الثالث نشطت الأوساط الأدبية الى البحث في البلاغة وحصانها . وما زالت حركة البحث فيها تتقدم حتى بلغت أوجها في القرن الخامس وما يليه . ويكفي أن يذكر من اعلام هذا البحث الجاحظ (٢٥٠ هـ) وابن قتيبة (٢٦٦) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٧) ، وأما الحسن الجرجاني (٣٦٦) والأصدي (٤٧٠) ، وأما هلال العسكري (٤٩٥) والمافلاني (٤٠٢) ، وابن رشيق (٦٢٣) ، وابن سنيان (٦٦٦) ، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١) .

■ في مقدمة ديوان الحماسة لابي تمام مستعرض شرح الديوان احمد بن محمد المروزي (١١١٠ هـ) ، مذاهب نقاد الكلام واحكام مواضعهم في بحث خصائص البلاغة الشعرية ، ثم يعقب على ذلك بعرفه : « فانا كان الامر على هذا فالواجب ان ينسب ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليمر تليد الصفة من الطريف ، وقديم نظام الفريض من الحديث » .

فتنصف قلنا مستألفين ما هو هذا العمود الذي ذكر المروزي انه كان معروفا عند العرب ، وكف يعرفه نحن اليوم بعد تحذره اليه عن الاحمال ؟ سؤال حري " بالنظر . ومن هذا المقال الا محاولة وجيزة للاجابة عن هذا السؤال .

ولا نحسبنا بعيدين عن جادة الصواب اذا قلنا في تعريفه انه طريقه محددة المعالم لعودة النظم . والذي يبدو ان هذه الطريقة وان عرفت منذ اواخر القرن الثاني الهجري ، لم تنتظم تماما الا في امان القرن الثالث . فان جل ما وصلنا من النقد البلاغي السابق لذلك العهد ، لم يخرج من كونه نظرات اولية مبعثها ذوق ادبي فطري ،

(١) اسعد المرند (مولا ، ٣ - ١١٧) (٢) المل سائر لابن الاثير (يولات) ٢٥ ،

تطور الشعر العربي في القرن العشرين عن
الزخرفية البديعة ، الى النشاط الطبيعية ، وفتح بابا
الى الروحانية ، ثم تحول عنها الى الرمزية والابغال في
الغموض ، ثم سار طريقا وسطا بين الاثنين .

القرن الأول الى القرن الحاضر

محاولة الجديد والخروج في الشعر عن سنته القدماء

ولا ينكر ان بعض الشعراء في كل حيل قد
حاولوا شئنا من الجديد في نوع الغموض الشعري
والى ذلك اشار أبو نواس في إحدى خمرياته إذ
قال :

مخلة المظلمة بلاعة القدم

وكقوله مهكماً بالساعر الذي يجري على
الطريقه للقدية .

عاج السعرة هي ولم

لا توتيرة قل لي من هو احد ؟

لا جد نصح لدى يكي هي حجر

ولا سقا قلب من يصبو الى وفد

وكم غاب المعاد المحققون ايا تمام لتفننهم
الياسني وخروجه بذلك عن سنته اقدماء حتى ان
الامدنى في كتابه الموزنه حكم بتفصيل الحرية
عليه لان البحريه على حد قوله ((اعرابي الشعر
مطوع وعلى مذهب الاوائل ما فارق عمود الشعر
المعروف)) .

وفد قام بعض التفاد يدعون الشعراء الى
التحول عن البيئه البدوية الى وصف اسياب

ويمكن القول ان نظر المعاد المبتدئين كان في اول
امرهم منصوباً بالكثر الى الصنعة السريعة او
الحيالة الشكلية ، فاهتموا باحكام النظم
باعتنى ، والعاقيه والبيت ، وما يجب على النظم
ان يتقيد به في كل غرض من اغراض الشعر
كالديج والرباء والهجة والسريل والحباب والوصف
وسواها .

ان قتيبة يقرر حسنات الشعر

وهنا يبرز امامنا ابن قتيبة في كتابه الشعر
والشعراء حيث يقرر حسنات الشعر فجعلها -
سهولة اللفظ - اصالة الشئ - جودة النواهي
وبضيق الى ذلك تجنب المبررات والقصور
والكبر والافراط في المبالغة والاحطاء المصوب
والعرواويه . ولا يكفي بهذه الحسنيات بل يعتمد
للشاعر طريقة يحتم عليه اتباعها ، وهي كما حدد
في مقدمة كتابه " ان ينشد النظم بذكر الذكر
والفعلن والائل ، فيشكو ويكي ، ويخاطب الربيع
ويستوقف الرقيق ... ثم يصل ذلك بانسيب ،
فيشكو شدة الشوق والم الوجد والعرال ، ثم
يرجس ويشكو المصيب والسرور وسرى الليل
وابقاء الراجله ... ثم يتخلص الى المديح
او غيره من الاغراض . الخ " وهذه الطريقة كانت
عنده كما كانت عند من سبقت الطريفة الشلى
للنظم ، وعلى الشاعر ان يسير عليها ليعود من
الغجول . وظلت كذلك مدة طويلة بعد ابن قتيبة .

عندهم فمن لزمها بحق ونبي شعره عليها فهو الشاعر المطلق « .

رأى الباقلاني في البليغ

ومن الانصاف ان نقول ان بعض علماء البلاغة في ذلك العهد قد نظروا في الشعر والنثر الى ما وراء الصناعة الحديثة بمناسيب يبيانية ومحدثات معنوية او لفظية . وذلك ما يثنيه ابو بكر الباقلاني في كتابه « اعجاز القرآن » اذ يقول : لان وجوه السديع والبلاغة درجاب فصحا ما يمكن الوقوع والتعمل له ويمدله بالتعلم . وما كان كذلك فلا سبيل الى معرفة اعجاز القرآن به . واما ما لا سبيل اليه بالتعلم والتعمل من البلاغات فذلك هو الذي يدل على اعجازه . فكانه يقول ان البلاغة لا تقوم على قواعد وقياسات يمكن لكل ان يتعربها عليها ويتفتها ، وانما هي شيء اعمق لا يستطيع ادراكه غير صاحب الذوق الرفيع المتفهم .

الاجادة في وصف الالفاظ ليست بلاغة عند الجرجاني

وقد خطا عدة النقاد الجرجاني في كتابيه دلائل الاعجاز واسرار البلاغة خطوة اخرى في هذا السبيل فاتب سيداي هاشمي : الاول ان البلاغة لا تقوم على اللفظ بذاته ولا على المعنى بذاته بل على طريقة نظمهما معا في الجملة . والبدء الثاني ان النظم المالي لا يعني مجرد الاجادة في وصف الالفاظ والعبارات كقول احدهم « كله برة خطيب قام عندك يا امرؤؤمسين - ما اصبحت لسانه » واحسن بيانه « وامضى جنانه » واهل ديفله « واسهل طريقه الخ » او حتى كقول الجاحظ :

« جشك الله النسوة » وعصمك من الحيرة « وجعن بيك وبين المعرفة نسبا » وبين الصديق سببا « وحبة اليك التبت » وذين في عينيك الانصاف « الخ » (١) فهذا عند الجرجاني كلام حسن الرصف (٢) سبيل صحاحه في فهم بعضه الى بعض سبيل من عهد الى لال فخرها في سنك لا ينبغي اكثر من ان يمنعها من التفرق « .

ولكن المسالة ليست مسألة رصف منسجم لا

الحياة العصرية كما فعل ابن رشيقي صاحب كتاب العملة قال :

« وليس بالحدث من الحاجة الى اوصاف الابل ونعوتها » والنفار وميادها وحمر الوحش والبقر والظلمات والرموس « وما بالاعراب واهل البادية ، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات » وعندهم ان الشاعر انما يتكلمها تكلفا ليجري على سنن الشعراء قديما ... الى ان يقول : « والاولى بنا في هذا الوقت صفات الخمر والفيضان وما شاكلهم » وما كان مناسبا لهما ... ثم صفات الرياض والبولك والقصور وما شاكل المولدين « (٣) .

ولكن هذه الدعوة الى ترك البيئة البدوية والاخذ بوصف البيئة العصرية لم تدم عصود الشعر الذي نصيبه العزف العام . فظلت النفسية تجري على ما رسم لها من مقدمة غزلية فوصف « فنختص الى غرض من الأغراض .

عمود الشعر ، في القرن الخامس ، قام على سبعة أركان

وفي القرن الخامس نرى العمود الشعري قائما على سبعة أركان ذكرها الرزوقي في مقدمة شرحه للحجاسة وتلخصها عنه بما يلي :

في المعنى - ان يعمله العقل الصحيح - اي ان يكون مستقيما لا يخالف المقول .

في اللفظ - ان يسم من الهجئة - اي ان يكون مألوما مستعظما .

في الوصف - الاصابة وحسن التميز - اي ان يكون صادقا مناسبا للموصوف .

في التشبيه - ان يقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما ولا ينتقص عند العكس .

في الاستعارة - ان يكون المستعار مناسبا للمستعار له ويتكفى بذكر المستعار فقط في التحم اجزاء الكلام - ان يكون الكلام منسجما لطيف التركيب حسن الترفيع . في الناقية - ان تكون مما يتشوقه المعنى واللفظ .

ثم يقول : « فهذه الخصال هي عمود الشعر

● عمود الشعر العربي

٢ - تحولت عن الزخرفة البديعة إلى البساطة الطبيعية وسلوك سبيل الحرية . وفي هذا التحول فتح الباب لثروة شعرية جديدة هي النزعة الرومانسية أو الإبداعية . ولم يعد عمود الشعر قائما على الأسس التي وضعها ابن قنينة أو المزوفى ولا ما كان يهتمه أصحاب المناعسة البديعية ، إذ أصبحت طريقة السهولة المنتهية أو حرية التعبير الشخصي . ومن مزاياها تجنب التقارب العموي والنصع اللطفي في التعبير عن العواطف الشخصية .

ومن أمثلتها قول علي محمود طه مشوقا إلى حياة الريف :

أسي لا ذكر حقلنا وإليالي
أزهرن لي ظلم ثدييه وكثير
ومراحنا نقرى اسمال وكوخنا
بحد امراة في ظلال التلوف
يا حيلنا هو من مراح للعب
وايكوج من مثنى لنا ومنصيف
وقول ليليا أبو جافى في قصيدته « العلام »
استثنى حقيقت ومضى
واسم لا اطلب
انك لمسى ودهابى
كمجيشى طلبى

لا نحدد - ذو الحقن من قال اني لم ادرى
والذى اوجد هذا الصورة لمز بهم :

واكثر شعراء النصف الاول من قرننا الحالي كانوا يجرون هذا التجري السهل الجميل بل هو مذهب عرف به كثير من القدماء الذين يجرون مع السجبة السهولة في نظمهم ، على ان سهولة الرومانسية في النصف الاول من قرننا الحالي لم تبقى على حالها فالد نظرت بعضهم فيها حتى أصبح الشعر اقرب الى الكلام المنشور - لاجهد فتى فيه ولا وثوب الى البعيد من المعاني . وتعل ذلك هو السبب في حدوث ظاهرة جديدة في الشعر هي :

٣ - تحولت عن السهولة الرومانسية ووضوحها الى غموض الرمزية وبعد دلالاتها وتذهب اصحابها الى ان هدفها تجديد الشعر بنحريه من الابتذال

خطا فيه ، بل هي ان يكون للكلام تلك الروعة المعنوية التي تهز القلوب إذ يرفع بتركيبه عن المعتاد ، ويوحى بمعاني وراء المعاني . وهذا مسلك دقيق لا يسلكه الا من اوتي ملكة التمييز بين العالي من اساليب التعبير وخر العالي .

استقرار البديع على عرش السيادة

حاول الجرحاني ومن سلك مسلكه من علماء المعاني ان يحطوا للغة عمودا غير قائم على اقيسة صناعية محددة . وقد نجحوا ولكن الى حين فعادت الاقيسة الصناعية الى الوجود . واشتد بروزها منذ القرن السادس فاستقر (البيديع) على عرش السيادة حتى أصبح الشعر والنثر يتنافسان في استعمال المحسنات اللغوية والعنوية .

فالعمود الشعرى الذى بنى قديما على اسس الاسلوب الجاهلي وصدر الاسلام حرقا من الكلفة الصناعي ، اتبسه امراء الشعر في ايتان العصر العباسي ثوبا قشيبا من التوليد اللطفي والعنوي ، لم يصيف الله مع الزمن زخارف من النصع البديعي . ولم يصل الى القرن التاسع عشر حتى كان قد وثت ثيابه . وتحول الى هزم شبابه .

عمود الشعر في قرننا هذا الحاضر

ولما طلعت انوار النهضة الحديثة نهض الشعر ولكنه ظل حتى اواخر القرن الماضي يمس مثقالا بما كان يحمله من زخارف الماضي . والواقع انه لم يخلص منها الا تدريجيا في قرننا الحالي .

في هذا القرن اشتهر اتصال العالم العربى بالخصارة الغربية فاثرت حياته الادبية تأثرا بيتا مما ادى الى تطور في الشعر العربي . ومن عواصر هذا التطور ما يلي :

١ - التحول عن الطريقة القديمة من وقوف على القول او الاستدعاء بمقدمة غريبة . وفي ذلك يقول مصطفى الرافعي من قصيدة يصف فيها الظفار

يا سعي هذا عمرنا فدع الباقى

يشتمها الاتهام والاجميد

واعصر حديث الرثمين واعكسه

بادت ليالي ارقصين ويمدوا

وقول عمر أبو ريشة في وصفه بقايا طين لا يزال
ناتنا رغم عوادي الزمان

لقد تمتلئ منه كنفك الدم
ر ويات تخاف الذي لمسه
ما ينفس الزعم اشباحه
وينتحرر المسجون باسمه

ونفخر هنا أن الإخراج الشعري في هذا العصر
قد ازداد حرية فهو لا يتقيد بأسلوب القصيدة
القديمة المتكررة القوافي وإن كانت لا تزال طريقة
شائعة ، ولكنه يجري أيضا في مسالك جديدة إما
على طريقة التوشيح الأندلسي أو على أساليب
النظم عند القرييين . فترى لكل شاعر أسلوبا
خاصا في التعبير عن خواطره وعواطفه ، على أن
يقتل محافظا على الموسيقى المظربة التي لا يكون
الشعر شعرا إذا خلا منها .

أما مواضيعه فمبسوحة من الحياة وانحصارة
الإنسانية ، حياة الفرد وحياة المجتمع ، ومسن
الطبيعة في جمال مجاليها ، وروعة معانيها ، وما
كشفه العلم من أسرارها وغرائبها . وهكذا يقف
أمام هذا الكون الإنساني والطبيعي متأسلا ،
مستوحيا ، فأتنبذا مواطن الجمال فيه ، حاسلا
للناس من موسيقى الفكر ما يطربهم ويرفع نفوسهم
ويربهم من خلائق الوجود ما لا يروته بأنفسهم .

ذلك هو همود الشعر العربي في شتى أطواره
التاريخية . وأنواع أن الشعر الرفيع مهما تفرقت
ظروفه وأحكام النقاد فيه فهو اليوم وأمس وإلى
الأبد الفكر الرائع في اللفظ الرائع .

أنيس المقدسي

اللفظي والتمتع العاطفي اللذين شابا الرومانسية
أخيرا وذهبا بروعتها الفنية وكذلك تحريره من
ألف الواقع والملموس أزمادا لأفان جديدة تمتد
إلى بعد من الظاهر القريب .

والهمود الشعري في الرمزية فلم على الإيقاع
العقلي وما يوحيه من ومضات فكرية خفية وحيدا
لكل الومضات إذا لم تكن مفرقة في المفوض بحيث
تصبح من قبل المعشيات والأحاجي . ولكنهما
للأسف قد حبلت عند البعض على محمل التنظير
فأصبحت هي أيضا طريقة متكلفة فبعدت عن
القابة التي كانت تهدف إليها . مما أدى إلى
ظهور جديد في الفن الشعري ولعلنا نستطيع أن
نسجه :

الإبداعية الجديدة : وهي نزعة تأخذ من كلا
الرومانسية والرمزية أحسن ما فيهما ، فتجود
بين جدة التعبير وحسن التخييل وإشراق المعاني
جميعا وتجعل للشعر رونقا من حيث الإخراج
وروعة من حيث التصوير ويعودا إلى بعد الحوار
العالي .

ومن أمثلتها قول بشارة الخوري في مراتبه
للزهاوي وأصفا طريقة من الصمراء التي نقاد .

بعدد ما حمل البشري
منى سوى شبح مريم
جئت له الصمراء والتفت الكتيب إلى الكتيب
يتسألون من أمتي ثمري في السرى العربي
صمراء يا بنت السماء البكر والوحى انصبت
أما فمة الأدب الحزين رسالة الاسم المديح
من قلب لبنان الكتيب فلفظ بعدد الكتيب

يحيى بن أكرم

قال يحيى بن أكرم للهامون يذكر حاجة له قد وعده
بقضائها ، وأفعل ذلك :

أنت يا أمير المؤمنين أكرم من أن تعرض له بالاستنجاز ،
ونقابك بالأدكار ، وأنت شاهدي على وعدك ، لا تأمر بشيء
لم تتقدم أيامه ، ولا يقدر زمنه ، ونحن أضعف من أن يستولي
عليما صبر انظار بعمتك ، وأنت الذي لا يؤداه أحسان ، ولا
يعجزه كرم ، فعجل لنا يا أمير المؤمنين ما يزيدك كرما ،
ونزداد به نعمتا ، ونتلقاه بالشكر الدائم .

فأستحسن الهامون هذا الكلام ، وأمر بقضاء حاجته

عمود الشعر عند أبي تمام

محمد محمود مطلب

حتى وصلنا بطنه القشبية متعئلاً بالمعلقات [والتى
أجمل خصائصها فيما يأتى :-

أبها - كما هو معروف - قصائد طويلة
تألف الواحدة منها من أغراض متعددة ، واحد
منها مقصود لذاته - وربما احتوت على قرصين
مقصودين - والاخرى مبهمة تأتى قبل الفرض
المقصود ويعد ، وتبدأ المعلقة - كما هو معروف
ايضاً - بالوفعة الطويلة ثم بالانتقال الى وصف
الراحلة والطريق التى سلكها ، بعدها ينتقل الى
معرض البحر من الرمل او العراء او الحمرة قبل
التملة الى الفرض الاساس الذى نظم القصيدة او
المعلقة من اجله .]

وقد حرص الشعراء القدامى على ان تكون
معايير شريفة يفتخرون بها في العادة مثل الكلام
عن السيب والكرم والوفاء والخمرة ويتعبدون
من المعاني الثمينة التى تلوها اسنة العامة في
احاديثهم اليومية .

وحرصوا ايضاً على جرأة العاطف فكانوا
يتخبرون ما جزل منها وما فخم مع انصاحة ومتانة
التركيب ثم انهم كانوا يحبون في الوصف ان يكون
مطابقاً للموصوف ، اما تشبيهاتهم فكانها حبة
سهلة التناول واضحة بينة الصلة بين المشبه
والمشبه به ، والاسطورة بعد ذلك عندهم بشرطون
لها ان تكون بارعة وقرينة تدركها العمل يادى تأمل
وهم لا يفعلون بعد ذلك الدور المناسب
والقائمة الحمينة ، هذه هي تحديثاته وابعاد
(عمود الشعر) الذى اشار اليه النقاد ، وتلك
طريقة العرب القدامى ، وبهذا العمود كان التقاد
في صدر العصر العباسي واواسطه يقبون اشعار
الشعراء ويحكمون على اصيالتها وفاسدها ...

سئل البحتري من نفسه وعن ابي تمام فقال
(كان الخوص عن المعاني ولانا اقوم بعمود الشعر) (١) .

وقال عنه الامدي في موازنته مع البحتري
(ان شعره لا يشبه اشعار الاوائل ولا هو عيسى
طريقتهم له فيه من الاسعار البعده والمعاني
المولده فيما يرى في البحتري (شاعر صري مطوع
وعلى مذهب الاوائل ما تارق عمود الشعر فطوكان
يتجنب التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي
الكلام) (٢) .

وقال احمد امين في معرض تقديمه لاختار
ابي تمام (وشاء القدر ان يماصره البحتري وهو
قريب المعنى حسن الاسلوب لا يقربه اقرب ابي
تمام ولا يبعد عن عمود الشعر بعد ابي تمام) (٣) .

فما هو العمود الشعري العربي وما هي
ابعاده وتحديثاته ؟ لا اشك ان الشعر العربي
نشأ شاة جاهلية وفي بيئة بدوية جافة ولا اشك ان
ما وصلنا من شعرهم كان في قمة اصالة ومجده
وقطوره ، اذ ليس من المعتول ولا من المنطق السديد
ان تكون هذه المصنفات الطوال والتي لا تخلو من
صناعة مفعلة ومن تصوير جميل وخيال مسطرف
اول عهدهم بالشعر ، ولست هنا بصدد اثبات
ان اصل الشعر نشأ اول امره مرسلأ ثم مسجج
ومنه تطور الى الرجز فالتقصيد ، لاني لا اريد ان
ابحث في اربعة الشعر وحلوه الاولى ، ولكني
اريد ان اصل الى ان الشعر الجاهلي والذي يعتبر
اساس الشعر العربي ، مر بمراحل ، تطور فيها

(١) ديوان ابي تمام تقديم عبد الحميد يوسف وعبد الفتاح
مصطفى ص ١٧ .

(٢) الموازنة بين الطائيين - الامدي - ص ٢ .

(٣) اخبار ابي تمام - للمصنف - تقديم احمد امين ص ٨ .

والمراد في شرحه لحماسة أبي تمام يعدد صمود الشعر ويحصره ر :

١ - شرف المعنى وصحته ٢ - جزالة اللفظ واستقامته ٣ - الأصابة في الوصف ٤ - المقاربة في التشبيه ٥ - التحام أجزاء النظم والتماسها على نسيج من لذيذ الورد ٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له ٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة هي صمود الشعر (٤).

ويُفسر الأمل في هذه المادتي السعة بموله (وليس الشعر عند أهل العلم به ، إلا حسن الثاني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الالفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ باعتدال فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتشبيهات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمناه (٥) .

هل هناك أشد عبقاً وتحكماً بالشعر والشعراء والفن والقائمين من هذه القواليب الجاهزة والإطر التي يحيطون الشعراء بها ، فهذه السعة العجاف تخلد أشاعر أو موت ، لقد توج هؤلاء النقاد المحافظون أنفسهم ملوكاً على عرش الأدب ورفعوا هراواتهم بوجه كل من يخالف بصورهم وفواعدهم التي لا يأنبها الباطل فهي عندهم خالدة أزلية ومن شد عنها شد أبي الساب .

معنلاً ، حودة النص عند الأمل في وقته تأتي فقدر مطابقتها لأقوال العرب القديمي نالقيح - عنده - لا يعني قبح الصورة إنما معني - كما يقول - خروج أبي تمام على تعاليد العرب في استخدام الاستعارة إذ هم يستخدمونها (فما يقارب المشبه أو يدايه أو شبهه في بعض الأحوال أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعملة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمناه (٦) .

ونحن كلما تصفحنا كتاب الموازنة بين الطائيين وغيره من كتب النقد القديمة نجماشاه هذا التحامل والذي هو أقرب للتعصب على أبي تمام منه الذي تقدمه فشعره (لا يشبه أشعار المتقدمين ولا على على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ، أو لقد رل (عن النهج المعروف والمن المؤلف (٧) أو مدني شعره عن مذاهب العرب، ولعل

المغرب واقسى هذه النقولات ما قاله ابن الأعرابي اللعوي المعروف بن شعر أبي تمام حيث قسأل (أن كان هذا شعراً لما قالته العرب باطل (٨) ، أتدرون لماذا ؟ لأنه شعر أبي تمام . بعد كان شديد التعصب عليه وكان يكره أن يروي شعره أو يذكر اسمه ، ويروي لنا طه حسين في كتابه (من حديث الشعر والنثر) أنه وكل ألي ابن الأعرابي أن يؤدب لنا لبعض كبار أكتتاب (معناه هذا الشاب بارحورة واشدها بين يدي ابن الأعرابي فأعجب وطلب إلى الشاب أن يكتبها فساله الشاب : أنتجيد هذا الشعر ؟ قال : ما رأيت شعراً كهلاً . فقال الشاب أنه لا يي تمام فقار ابن لأعرابي « خرق خرق » (٩) .

ثم لماذا لا يريد هؤلاء النقاد الذين يهللون بعث هذا النقد والذين « حسموا لنا هذه القواعد والقواليب أن يصفروا بأن الشاعر في عصره العباسي هو غيره في عصر أجاهلي والاموي أو ما يسمونه عصر الاستشهاد ولا فما مائدة الرقي العقلي الذي أصابه الشاعر العباسي في القرن الثالث وما تلاه أن لم يستوعب في شعره حضارة عصره ، ومفومات بيئاته وقديماً قيل « الشاعر ابن البيئة » سيما وأن صناعة الشعر العربي في هذا الطور تقدمت وازدهرت وأصاها تبدل واسع لأن المابع الأساسية في حياة شعراء العصر امتزجت بهما هاضمراً حفيضة من الثقافة والفكر والمجتمع وعاش الناس عيشة حضرية مترفة بعيدة من رصصال الصحراء وهجيرها وحياتها العالة القاسية ، وشأ معظم شعراء العصر في الحلياة والزينة وانغمسوا في مظاهر احضارة والثرف ، فتعيرت حياتهم وصنعهم الفنية تغييراً إبداها من طرازها القديم بطراز آخر « يعتمد على الزخرفة والادقة » (١٠) .

وتعيرت طريقه عيشهم فهي تقوم في كثير من جوانبها على الثرف والاهو والمجون ، بعدداد ومنذ العراق الأخرى نكسدا نكتظ بحوانيت أحمور ودور الاهو لكثرة الحواري واتساع سوق ارفيق ، وهنا تلعب أسماء أشهر لعتبات الشوارع اللواتي كان لهن الأثر الأكبر في حركة الأدب وأنماء شعر الفناء واغناله « فغريب » الشاعر المنسة ولا دنائير « حارية البرامكة وشاعرتهم واشي كانت احسن الناس أدبا وأكثرهم رؤايسة للفناء

(٨) أخبار أبي تمام - للمصولي ص ٢٤٤ .
(٩) انظر المصولي - وهو حسن من حديث الشعر والنثر .
(١٠) الفن ومذاهبه في الشعر العربي - شوقي شيف ص ٧٠ .

(٤) مقدمة شرح ديوان الحماسة - ج ١ ص ١١٨-١١٩ .
(٥) المؤونة للامني ص ٣٦١ .
(٦) المؤونة للامني ص ١٠٧ .
(٧) ديوان الشعر العربي - كل واحد سبعة - ص ١٠ .

والشعر» (١١) ومعتيم ، وعنان وغيرهن كثير ، هذا وقد اشتهر أكثر الشعراء بجارية يقف عليها أكثر شعراء ، قابو تواس مثلاً اشتهر بجاري ، وإبرو العنابية اشتهر بعنبة والعاس بن الاحنف بفوزة ، وكان مسلم بن أوليد يلقب بصريح الفوائي . ولم يكن ولع الشعراء بالفلمان - آفة هذا العصر - بادل من ولعهم بالجواري فالذي يقرأ الأعاني والنيمة وغيرهما يحل إليه أن هذا الولع كان عاما بين الشعراء وغيرهم هذا وإن دور اللهو كانت مئة باحتسا مختلفة فيهم ، وما دمناني ذكر هذه الحياة اللاهية لائحة فعليا إلا أن تذكر الأديار ونصبيها في العاش ذلك ويكفي أن تذكر أن الشعر الذي ترك في وصف الأدب - ومناها وقاسمتها وعلمتها ليؤلف موضوعا - هاما من موضوعات الشعر العربي (١٢) .

ولئن كان ما قدمته محدود الأثر في تحصر الشاعر العباسي وميله إلى الترف والزخرفة في حياته الاجتماعية والعبية وانتعاده من البداوة بوجود ما يماثل هذه الحياة اللاهية في المجتمعات الساسة وخاصة في الحجر في العصر الأموي ، فأنثر الحياة العقلية أو الثقافية وأضح التأثير على حياة الشعر والشعراء والذي وسم العصر كله بسمة الحضارة والتقدم . . .

وإذا أن لنا أن نعرف هذه الثقافات وأثرها على المجتمع العباسي وجب علينا أن نعرض بثلاث دلاوي هي العربية والتي تعتمد على القرآن وما يتصل به من علوم الدين والشعر وما يتصل به من العلوم الأدبية كالبحر والصرف وعلوم البلاغة وغيرها من علوم اللغة الأخرى . .

وأخائية : هي اليونانية والتي كان لها أثر كبير على العقلية العباسية وأثرها واضح لا على الأدب ومعظم أعتون وإنما يظهر ذلك بجلال على الحياة الفلسفية والعقلية لأن ما وصل إلى العرب من اليونان إنما اقتصر على الفلسفة ولم يتسرب إليهم شيء من الشعر والتاريخ ، وهذه الفلسفة هي التي صبحت عقلية الشعراء والعلماني بإصاغ خاصة : من العشق والدقة وطراقة التقسم والبدع في التفكير والخيال حتى أصبحنا نأزاء صفات عقله جديدة» (١٣)

والثقافة الثالثة شرقية وهي الفارسية

والهندية وغيرهما من الأمم السامية التي كانت منتشرة في العراق يومئذ ولم يكن الر هذه الثقافات وأضحوا على الأدب وشروح الثقافة اليونانية ، لأن ما أحده العرب عن انفرس لا يعدو حياة الترف واللهو ونظم الحكم وسياسة الإدارة ، وربما بعض القصص والحكم ، أما أثرهم في الشعر فضليل ذلك لأنه ليس « الفرس شاعر معروف قبل الإسلام » (١٤) . وما يقال عن أثر الفارسية يقال عن الهندية أدلى للأخيرة تأثير واسع في الأدب العربي إنما أثرها تنحصر في الطب والرياضيات وسم الفلك والنجوم . .

ومهما يكن من أمر فإن الصفات العقلية « لشعراء المنى تعبرت تحت تأثير هذه الثقافات وبخاصة الثقافة اليونانية فلم تعد الصفات العقلية القديمة التي كنا نراها عند زهير وكثير وذي الرمة واضرابهم» (١٥) . فقد دخلت في صناعة الشعر صفات عقلية جديدة لعل ذلك يظهر واضحا في شعر بشار وأبي تواس وأبي تمام والمتنبي مسن أرباب الزخرفة والصناعة الشعرية الذين بوائعون بين أجزاء القصيدة « حتى تأتي في تناسب صدرها وعجزها وانظام نسيها بمديحها كارسالة البليغة والخطبة لوجزة لا يغفل جزء منها عن جزء» (١٦) .

وكأن للمطلق الذي هو جزء من الفلسفة اليونانية أثر كبير على عقلية الشاعر العباسي في هذا العصر ونرى أثره واضح في صناعاته خاصة في تعين العلاقة بين أجزاء الشعر حتى برأها واضحة ووثقة كما نراها واضحة ووثيقة في أجزاء الشر ، وإذا كان بعض الباحثين والنقاد يلاحظون أن النثر الفني المرسل نشأ متأخرا عن الشعر لما فيه من فعل فني بعده عن البداوة الساذجة الفطرية لأنه « لغة العقل والتفكير والمطلق» فإن هذا العارف يقرب من اللاشي والزوان في هذا العصر بسبب هيمنة الفلسفة والمطلق اليوناني وما أدخله من صفات عقلية جديدة . حتى أننا نجد كثيرا من الباحثين والنقاد - منهم وحديثهم بعالي فلوا كبيرا في تأثير هذه الثقافات وبخاصة اليونانية منها على الحياة عامة والعقلية خاصة . حتى أن المسير مرسية يرى أن الزخرف الفني وصل إلى العرب من الفرس ، وقد شابهه في هذا الرأي من المصيرين الدكتور طه حسين ثم أبدل رأيه

(١٤) البيان والتبيين - الجاحظ ج ١/٣ - ١٦٠

(١٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٩٠

(١٦) زهر الأدب للمصري - م ٣ ص ١٧

(١٧) المصدر السابق ص ٧١

(١٨) الديار النصرانية في الإسلام - حبيب زيات - ص ٢٢

(١٩) الفن ومذاهبه في الشعر العربي - شوقي ضيف ص ٨٧

بعد ذلك نعرا هذا التأثير الى اليونان وكانت الحجة التي اعتمدها في ذلك « ان المولعين بالزخرف اكثرهم من غير العرب من الفرس المستعربين ثم ان طه حسين يقول « ان البلاغة العربية اخذت حرنيا عن البلاغة اليونانية حتى الشواهد والصور والتعابير » (١٧) .

ومهما يكن في مثل هذه الآراء من مبالغة ومبالاة فاني لا انكر ان العرب تأثروا في حياتهم العقلية والادبية بالفرس واليونان وكان امرا مفروفا منه ان تدخل اللغة والعقول عناصر جديدة نسب المعشرة والاطلاع على آداب الآخرين والاعترا ب والسفر في مختلف الاقطار والامصار .

على هذا الشكل تولدت حياة الشاعر العربي في العصر العباسي واصيبت بما اصيبت به الحياة العامة من الزخرفة والتجميل والتأنق . فتوفر المال والمعنى لدى الشعراء وبذخهم في العيش بانصاف جديدة من الزينة والجلية الى تأنق في الحياة والمظهر والتأنق بالفسحة الاجنبية والمنطق كل ذلك جعل حياة الشعراء العنية عرصة للصناعة والزخرفة وهي حال طبيعية توجد في الصناع كلما وجدوا الحضارة وما يصحبها من رف وصبغ هو ان حلدون في مقفمتهم « وعى مقدلو عمران اللدان تكون جودة الصناع لتائق فيها حشذ » وإسجادة ما يطلب منها ، بحيث تشويع دواهي الشيرب والثروة » (١٨) .

هذا وقد « اهتل ما شاع من تصنيع وزخرف في الحياة الاجتماعية أثناء العصر العباسي لعمام هذا المذهب الحديث في الشعر العربي - مذهب الصنع - » (١٩) . وربما اعتبر هذا المذهب مفاد لحديق الشاعر ومهارته وحودة فنه ، ولو انه لم ينشأ هكذا فحاة بل اجتاز سلالم كثيرة في عملية شانه وارتفاله . . .

فمن البيدييات المسلم بها ان قول الشعر ليس عملا يسيرا بل يمر المنظم خلال تجريره معقده وعامل شاق غاية في التعقيد ، هو صناعة تحتمس لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ومعروف ان لفظ شاعر عند اليونان القدامى تعني (الصانع) وهي في لغتنا قريبة الى المعنى اليوناني فهي تسمى (العالم) والشعر (٢٠) معناه العلم ، وقد

ادخله قسم من القدامى في باب الصناعة حيث بروى لك الجاحظ عن عمر بن الخطاب قتل « خير صناعات العرب ابيات قدمها الرجل بين يدي حاجته » (٢١) .

وكان قدماء العرب يحسون بان الشعر ضرب من الصناعات بعد حمله « كروذ العصب وكالحمل والمطبخ والديبح والوشى واشباه ذلك فيه الملون وغير الملون » (٢٢) .

من هذا يظهر ان نظرهم الى الشعر ياديه عمل معقد يقرب من الصناعة القديمة قدم الشعر نفسه وكان ظهورها في الشعر الجاهلي بعد استوائه ونسجه - حسب معارفا - عند زهير بن أبي سلمى . فقد اخذ اشباع يعقد في صناعه ويقييد نفسه بعض القيود حلا الوزن والقافية كالامصار والمعاني والموضوعات وما المملقات او المطبوعات السبع القديمة الا دلاله على ان صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من قيود والتقاليد ويمكن القول ان صنعه كانت ظاهرة عامة في الشعر الجاهلي ولكنها ظاهرة بارزة في شعر صاحب الحويك ، ولقد مدرسة اوس بن حجر - فبعد كان زهير بأحد شعراء النصح والشعب والصقل يمحسه ويمتحنه ويجرب كل قطعة من قطعة ، وقد لا الهائي اذا قلت انه تزعم المدرسة بعد استيادته وخروج بحول تلامذه يؤمنون بصنعه الشعرية قسم منهم من أهل بيته وهم ابناءه كعب وزهير وابنته ، ومن غير بيت ابيه امثال اسحقية المحضرم وكثير وذو الرمة من الاسلاميين ، ومن أبرز صفات هذه المدرسة كما هو مشهور اعتماده على الإناة والروية ومقاومة الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجدة ، « ذكرر عندها الحسار والاستعاره والتشبيه والتكاث في وصف على الصور المادي وان يأخذ الشاعر نفسه بالتحويد والتصفية والتصح والف » (٢٣) .

وأذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلي الى صدر الاسلام والعصر الأموي وجدنا مظاهر الصناعة والتكلف التي قابلها في العصر الجاهلي تصبو مع الحياة العربية غير ان هذا النمو لم يؤهل بظهور مذاهب جديدة في الشعر العربي ، فطلت الصورة القديمة مع بعض التبدلات والتعديرات

(٢١) البيان والتبيين ص ٨٦ .

(٢٢) السك والسنن ص ١٥٨ .

(٢٣) تراجع كتاب الادب الجاهلي - طه حسين - مدرسة اوس بن حجر .

(١٧) الشعر القديم في القرن الرابع - زكي مبارك ج ١ ص ٤٤ - وقد الشعر الفنى - طه حسين - ص ١٤ .
(١٨) مقدمة ابن خلدون ص ٢٨١ .
(١٩) الفن والمذاهب في الشعر العربي ص ٩٧ .
(٢٠) تراجع مقدمة - شعر - في نساء العرب .

التي جعلت من بعض صنائع الشعر يباحسون في الاهتمام بحرفهم ويوفرون لهاكل ما يمكن من تحويد وتحجير يقول ذو الرمة .

وشعر قد أرقنت له طريف

أجبيه المسائد والمحال

وربما كان كثير خير تلميذ لمدرسة زهير فقد كان يصور لنا نمو مذهب الصنعة إذ نراه يصيب على نفسه المرات التي يملكها إلى شعوره كما صنع في قصيدته .

خليني هذا رسم حزة فاعقلا

فلو صكك ثم انكيا حيث حلت

فقد التزم اللام المشددة في القصيدة كلها ويدل ذلك كل من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التي طبغها أبو العلاء المعري في لزومياته فيصيب بعد .

وبن حين إذ تعرض لصناعة كثير الشعيرة لا يعني هذا أن العصر كان عتيقا لم يتجرب فيه بل هناك كثيرون غيره فالنقاد والباحثون يروون لنا على سبيل المثال عن العزوقي أنه كان يحب صحر وعن حريز الذي يصرف من بحر . ولو كما يصدق دراسة تفصيلية عن أصحاب هذه الصنعة في كل عصر لاطلنا في تعدادهم ولكننا نريد أن نعرض تطور الشعر وصلته منذ أول شيء وصلنا منه وحتى عصر أبي تمام .

لذا تراني أخف وراني العصر الاسمي ولا أجرا على القول بأن مدينا في الصيغ قد كملت ابتداء فيه وإنما أقول أن الخط النبطي الذي رسمناه لتطور الشعر ظل مرفعا في هذا العصر ولكنه يبقى مرتبط العذور مع أروية العصر الجاهلي . .

وبما أن سهل عصر النهضة عصر الحضارة العربية الإسلامية ونضجها ، عصر المعرفة المتنوعة والثقافات المحتدة حتى أصبح الشعر فنا أي أن الشاعر لم يعد معبرا وحسب بل يعرف كيف يعبر ولم يعد الشاعر يقبل كل ما ينجبه به طبعه . . .

« مثل بشار بن برد مرة بم نعت أهمل حمراء وسقت ابتداء عصرنا في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه » فقال لاسي لم أقبل كل ما تورده علي فريحتي وبأجيتي به طبعي وسعته فكري ، ونظرت إلى معارس الفطن ومعالج الحقائق ولطائف التشبهات ، فبركت لها بفهم جيسد وعزيرة قوة ، كشفت عن حقائقها وأحزرت عن

متكلفها » (٢٤) . ماذا يعني هذا ؟ يعني أن بشارا أخذ يشكك في اقلية وثبات مفهوم الطريقة الشعرية بتقديم المتوارث ويؤزرع أركانه ، ويعني أنه فتح آفاقا جديدة للشعر العربي وأثار السدوب لمن حله بعده من الحداثين .

لذا نرى أن بعض النقاد يظن إلى أهمية بشار وخطره فيجسمه « قائد الحداثين » وناس طبقة الشعراء المولدين . .

ولئن الف هؤلاء النقاد إلى مكانته وشاعريته فبهم - فيما أحسب - لم يشيروا حول طريقته حصومة وبراعا ربما لأنهم لم يفتخوا إلى ما جاء به من صاعة وبديع وتوليد وانحراف في التصوير أي التشبيهات التي لم تكن محسنة ومألوفة لدى الأقدمين وربما لأن تحديده لم يكن بيتا طاعا على طريقته في الشعر فطيان محسنة ومجونه وتبدله ،

ومهما يكن من أمر فهو عندي أول من حظ الدرب ووضع القبة الأولى في الأساس الجديد ، أساس الصنعة وبديع وول من ضرب بمعوله الجديد ضربا موحجه مهد ركبا من أركانه ونسي بدت اليوم متداعية سرعلا ما انهارت كلها أو معظمها يظهر أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتري . .

ويعللنا (الناظر من بشار ، وهو في معرض حديثه عن وسائل التصنيع ، يذكر أبيديع ويشيد بأصحابه من الشعراء أمثال ابن هرمة والعتابي والراعي ، فيذكر مكانته في هذا المجال ويقدمه عليهم « ولم يكن في المولدين أصوب ندب من بشار وابن هرمة » (٢٥) .

وكان رأس الصاميين وأول المتصنين الذين يقصدون البديع تصفا ويطالبونه طلبا حتى فضله الاصمعي - وهو من علة المتصنين للتقديم - من مروان بن أبي حفصة ، ويشير إلى استعماله الحديث واكثره من الصنعة البديعية « لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق بمن تقدمه وشركه فيه من كان في عصره وبشار سلك طريقا لم يسلك واحسن فيه وتعود به وهو أكثر تصرفا ، وفنون شعره أعز وأوسع ندبا ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل » .

ظهرت الآن مدرسة ياباة جديدة شيخها بشار ومن رعاها ابن هرمة والعتابي ومتصور

(٢٤) نسخة لابن رائق - ج ٣ ص ٢٢٩ .

(٢٥) البدر والنج - للناظر - ج ١ ص ٥٥ .

وقوله :

صفه الطلول بلاغة العدم

فاحصل صفاتك لابنة الكرم

وما سجنه الخلفه على اشتهاؤه بالخمر ،
واخذ عليه ان يذكره في شعره فان :

امر شعرك الاطلال والمزل القعرا

مقد طالما ازرى به نعتك الخمر

دعني الى نعت الطلول مسلول

تصبي ذراعي ان ارد له امرا

فسمعا امير المؤمنين وطاعة

وان كنت قد جشمتني مركبا ومرا

بجاهر بان وصفه الاطلال والقفر ايما هو من

خشية الطبيعة والا فهو عنده فراغ وجه . .

هذا بالإضافة الى انه كان سكر على الشعراء
تحدثهم عن اشياء لم يالعوها ولم يروها فكيف
يصح للشاعر ان يبع طريقة غيره في وصف ما رآه
لصعته بدوره وهو لم يره .

وصف الطلول على السماع بها

اقدو العيان كات في الفهم ؟

واذا وصفت الشيء متعيا

لم تغفل من رلى ومن فهم

وإنما هي لا تريد ان تقصر لابي نواس ان
الشعر لحتي يكون صادقا ينبغي أن يمر عبر التجربة
الشمورية الدانية المباشرة ، أي أنك لا تجسد
وصف الشوق حتى تكلمه ووصف الخمره الا اذا
شربتها ، وبالتالي لا تجيد الوقوف على الاطلال
والبكاء عليها الا اذا رايتها ومرت بها ، أبو نواس
هو يبدو قبيح الامق على خلاف ما عرفناه موهوب
بافه البصيرة . لأنه ينكر على اشاعر موهبته وقابليته
على الحق والتصوير والانداع ، لأن الشاعر يعيش
في عالم واسع رحيب يشعل بأحاسيسه ومشاعره
خلاله الى أي موضوع والا وجب على اشاعر
ان يعيش ما لا حد له من انحراف التي لا تتسع
لها الحياة ، دعوة ابي نواس . . اذن - من الناحية
القصية لم تكن ضرورة حتمية ولكننا نتفق وإياه
على ان الشعر مرآة للحياة وصورة معكسة
عنها وبهذا فهو يدعو الى التجديد لا من ناحية
الصياغة والسبك بل ومن ناحية المعاني ايضا ، بلقد
اكر لنا معاني ومورا بعد فيها نازي حله ،
موصف لنا الحمرة وصف كاد يحسها اني نعرس
انزهاد وجود القول في اعزل العلماني حتى طغى
على الفزل الطبيعي وجعله بانا مستقلا وفرضا

الشمري ، وربما كان اثر التجديد فيها ضئيلا
ذلك لأن زميها « بشار » حقة وصل بين عصرين
عصر ينزع الى الحفاظ على التراث والتقاليد
وعصر تتصارع فيه شتى انواع الثقافات والعلوم
المقولة والموصومة ، والتي تدعو كلها الى تجديد
القيم والثورة على كل بال وقديم ، ولكن الصلح
التي اطلقتها هذه المدرسة البديعية صار لها صدى
عميق ظل يردده الزمن حتى من برقى اذن ابي
نواس ، فلتفه واخذه باندوة وامران حتى غدا
رعبا للمحددون دون منازع لانه كان تظهير
بشعر مدبوعا لذلك يحكم ما اجتمع له من العوامل
الخارجية والذاتية ، فهو يؤمن - عن وعي وادراك
ان الشعر يجب ان يكون مطهرا للحياة ومسورة
للمجتمع ، وان على الشعراء ان يعيشوا في
الحاضر لا في الماضي ، في الواقع لا في الذكريات
وان يصوروا ما هم فيه لا ما بعدهم به الحيات فلا
هند ولا سلمى ولا نجلد ولا الاراك ولا تلك الاسماء
والمواقع التي توضع عليها : جاهليون والاسلاميون :

لا تلك ليس ، ولا تطرب الى هند

واشرب من الورد من حمراء كالورد

وها مال ابو نواس الى اوضح الاشياء وايضا
في حياته الحضورية ناستمد منها ديباحته الشعرية
الخمرة ، ومجالس الشرب ، والندم ، **بمحيط**
بذلك ديباحة حضورية لا تمت باقوى صلة للشعراء
او البادية ، فهي لا تحن الى حبيب موهوم
ولا تبكي على ظلل مزعوم . .

دع عنك لومي فان القوم اغفاه

ودارني بالتي كانت هي الداء

او قوله :

ودار ندامي عطونها وادلجوا

بها اثر منهم جديد ودأوس

شار ابو نواس اذن - على الطريقة
العديمة طريقة الوقوف على الطلول وقطع المصادر
وتجسم الاحوال توصلا الى مدح المقصود ، فحياته
قد تغير وحجها ، لأن العرب هجروا بلادتهم
وحضروا ، فالعودة الى البادية ورمالها واطلالها
والبكاء عليها ضلال ما بعده ضلال . . فتهمك من
التهمك على اولئك الذين يقلدون القداس في
ديباحهم الشعرية فيقول :

ماج الشقي على رسم بسائله

ومجت اسأل عن خبارة البلد

قائما بنفسه فمن بدعة شعرية لم يحلص الشعراء منها الى اليوم .

ولئن نجح أبو نواس في ثورته على القديم بتبليطه الضوء على الديباجة الطالبة القديمة وشكك الناس بأزليتها وحلودها ، وثمن نجح في انتكار وتوليد المعاني الجديدة في الغراض صبه الحاجة ، فاننا نراه يزوغ عن هذه الطريقة وهو في حضرة خليفة أو أمير فنجدته بسبك مسلك القدامى وأهل الحد ، يفرغ الأذان بالتصغير الفني والعطف المذهب الرصين وربما استهل شعره على هريفة الجاهليين ، لانه سلم أن الرشيد - مثلاً - سوف يتغير منه أن أحس خروجاً على التقاليد الموروثة ويعلم أن سلوكه هذا قد يدخله السجن ، لذا نراه يشتمل بشطة الاعراب حين مدحه ترصية له وضمن لنواله :

حيث الديار إذا الزمان زمان
وإذا الشباك لنا حري ومعان
يا جليلاً سقوان من مترسيع
ولربما جمع الهوى مسعوان

أما مع خلافه وبتأدبه وعريته فهو يعود في سيرته الأولى فلا تزمت ولا وقار يبدأ التمسك بالحجرة ويذم الاطلاق بتمهر ويعتس ما طاب له ذلك :

هذه إحدى مدائحه للفصل « ابن الربيع »
وزير الرشيد :

يا ربيع شعلك أثني عك في شعل
لا ناقي منك بو تدري ولا جملي
عليّ عين واثن من مذكرة
موصولة بهوى الوطني والفنرل
كلاهما نحوها سام بهتته
على احتلاهما في موضع الفصل
يا فضل صاية خشي الله كلهم
أذا خربا بحدود غابة المشل

وعلى الرغم من أن أبا نواس كان نائراً على القديم ومحدثاً لطريقة أسظم - ميسى ومعنى ، شكلاً ومضموناً - فإنه ظل بعيداً عن أضواء النقد القدامى فلم تثر طريقته خصوصية ونزاعاً ولم يسم بحشم حولها النقاش احداهم مع مذهب أبي أبي تمام من بعده ويرجع ذلك عتدي الى جملة عوامل مجتمعة فيها أن تجديده لم يكن بعيد المدى « فهو في ذلك شخصيه ذات وجهين » فكان نصيبه الابهال أو ربما بسبب كون أسعد لا زال بدائياً لم توضع له أصول ولم تؤلف حويله الكتب

وربما - ثانياً - لانه كان يجيد اللغة العربية ويخلق النظم بها عجايز شعره عربياً أصلاً لم يخرج فيه - برأيهم - عن عمود الشعر المفسر ولعل في هذه العوامل ما يساعد على تفسير هذه الظاهرة .

وأذا ظلت طريقة أبي نواس غير متكاملة ولم تتخذ شكل مذهب مستقل يشير الجدل والخصومة إلا أنه ويشطر كاذ شرارات الغايات الطريق لاصحاب الصنعة والبديع أمثال مسلم ابن الوليد وتلميذه أبي تمام .

تقد غير يشار وأبو نواس كثيراً من معاصي وامكار الشعر حتى قال ابن رشيق في عهده « أنهم اتوا بمعان ما موب قط بمعان جاهلي ولا مخضرم ولا لاسلامي » (٢٦) . وأبو نواس عرفنا عنه سابقاً انه حشد كثيراً من معاصي الجعرة وما إليها حتى قالوا « ما رالت المعاني مكسورة في الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها أو كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس » (٢٧) بينما نجد أن مسلم بن الوليد لم يوجه عنانيته للمعاني بل وجهها نحو الصنعة « فلا نجد عنده بجديداً في المعاني ولا انتكاراً في الموضوعات وطرافته كلها تعف عند التصنيع وما يأتي به من زخرف أبق ووشي بديع » (٢٨) .

هذا وإلى القاصحين والنقاد القدامى في اضطراب بشن مناعة أبي الوليد سريع الغواني منهم من يجعله خدعاً محدثاً لهذا ونحن ولم نسفنه إليه أحد ويذهب فريق آخر الى انه تبع هذا الفن بحبه فكان له فضل الجمع والتأليف بينما يرى ثالث انه أول من تكلف البديع وجعله صناعة ثقيلة ، فصاحب معاهد التصنيع يزعم انه « أول من قال الشعر المعروف بالبديع وهو الذي لقب هذا الجنس بـ (البديع) و (اللطيف) وتبعه فيه جماعة أشهرهم أبو تمام الطائي » (٢٩) . بينما الأمدي يرى انه هذا السبق في استعمال البديع ، كل ما في الأمر عده

انه اطلع على هذه الانواع « الاستعارة والطنان والتجنيس في القرآن واشعار المتقدمين فتنبهها وأكثر الظم فيها واعتدها ووشح شعره بها ووضعها في موضعها ثم لم يسلم مع ذلك من

(٢٦) المصنف - ابن رشيق - ج ٢ ص ٢٣٦ .

(٢٧) الخيلاني - أبي نواس - ص ٦٤ .

(٢٨) الفن والمطافيه في الشعر العربي ص ١٠٣ .

(٢٩) معاهد التصنيع ج ١ ص ٣٠ .

الأعوا ، هذا الشاعر هنا يحسن ويطابق ونصوص
على المعاني العربية يؤيد فيها فيكثر من الأعراب
والابتكار ، وهو في ذلك كله يعني كل كلمة يضعها
في قصيدته ويعرف كيف تنظم آياتها ويعلم بطرق
أسنن التي ينبغي على ألتجاهها لتحويل أعظمه
ومعانيه ، وكان هذا ذاب كل شاعر صغيرا كان
أم كبرا . .

ولمن أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع
في هذا العصر هو أبو تمام ، لأنه انتهى عنده إلى
الغاية التي كان الشعراء العباسيون يربون إليها
لما جاء فيه من زخرف وتعميق وتوشة .

نشأ أبو تمام في خصم الثورة على القديم
وسط بيئة حصرية تزخر بأبواب شتى من المعارف
والعلوم والثقافات الأحيه والتي جثا عليها
أبرز خصائصها فيها ذات من يحننا ، نشأ
معمورا بأرواة مختلفون في أصله فهم من يذهب
إلى أنه من طيء صليبه وأن نسبته ليست بسنة
ولاء أو أصله ويقدم هذا الفريق حججه
ومراهنه (٣٣) . بينما ينكر الأندلسي هذا الزعم فيقول
أن نسبته إلى طيء لعقت له تديقا ويؤيد هذا
الرأي من المعاصرين طه حسين وعمر فروح .

وكما اختلف المؤرخون في سبه احتلوا
في تعيين سنة ولادته ووفاته وذهب قسم منهم
إلى أنه هسرافي يسندون على ذلك من أن (أوس)
محرقة من (أندوس) أو (يودوسيوس) ، ولكنهم
محممون من أنه نشأ من عائلة فقيرة كان
صغيرها ينفل عطلوا أو خمارا بينما اشتهر
هو حائكا في دمشق انتقل بعدها إلى مصر
فأخذ سقى الناس في جامع مصر ويستقي هو
تيسر له من علوم عصره ، وهنا ظهرت مواهبه
الفدة التي لم تيسر لشاعر من معاصريه ، فدكاؤه
الحاد المأدر وحافظه القوية وسرعة بديهيته
صغات اسهب في وصفها أرواة والمؤرخون فالكندي
الغلسوف يسمعه يشد بعض قصائده فيقول
« هذا الفنى يموت قريبا لأن دكاؤه يحد عصره
كما يأكل السيف أحقيل غمده » (٣٤) ، وفي رواية
أخرى أنه قال « هذا الفنى محبوب شابا ، فقبل
له ومن أين حكمت عليه بذلك ، فقال رأيت من
الجلد وأندكاه والفطنة مع بطافة الحص وجودة
الحاطر ما علمت أن أنفس الروحانية تأكسب

(٣٣) يعجب الفول والإلهاني هذا المذهب من الإلهيين
ونشأ عنهم البهيمى من المعاصرين .
(٣٤) حية الأيام فيما يتعلق بأبي تمام من ٢٦ .

الطعن حتى قيل أنه أول من ألف الشعر (٣٥)
أما ابن رشيقي في الصدة فتون « أنه أول من
تكلف البدع من المولدين وأخذ نفسه بالصناعة
وأكثر منها ولم يكن في الأشعار المحدثه قبيل
مسلم (صريع القواني) إلا النيد اليسيرة وهو
رعي المولدين كان يطير في صنعه ويجيدها (٣٦) .
أما ابن المعتز في كتاب البدع فيذهب إلى أن مسلم
بن الوليد كان أول من وسع البدع لأن يشلو بين
برد أو من جاء به ، فحشا مسلم به شعره .

وأما كان رأي النقد والساحين القدامى في
الصناعة البديعية في شعر مسلم بن الوليد فأنهم
مجمعون على أنه أول المحدثين أغرق شعره في هذه
الصناعة واتخذ من أنواع البدع مذهبها وطريقة
له فزخرف شعره وزشاه بضروب من الجنس
والطباق والاستعاره والمثاقلة (٣٧) . وعلم تلك
المحسنات على معظم قصائده بعد ذلك رعيهم
التصنيع والذي عمت موجه من بعده فاصنع زي
العصر وسمه البارزة ، فحس به مهارة الشعراء
ودرجة حذمهم وبراعتهم . وعلى غير دليل على
ما تذهب إليه هو ما وجدناه في الرواة من أن
مسلم بن الوليد لم يسمح لتلميذه فصل الحراعى
أن يخرج للناس شعره ونشره فيهم إلا بعد
أن سمع منه القصيدة التي يقول فيها :

لا تعجبني يا مسلم من رحل
صحك المشب برأيه فكسي

وفي البيت من المحسنات البديعية ما يرضى
ذوق مسلم . . .

لقد فشت - اذن - وذاع رغبه شاملة
بين الشعراء في التحديد ، وصار كل شاعر
حريصا على أن يدخل ما حصل عليه من ثقافات
جديدة وعلوم مترجمة حديثة على شعره
فامطع الشعر بالعمليات الفلسفية وبخاصة
اليهودية فظهرت الصمة الشعرية واضحه
جبية وأخذ الشعراء يسابقون إلى تعمق الأسلوب
وتعمقه وتبويه بشتى ضروب المحسنات اللفظية
منها والمعنوية ، فبعد أن كان أشاعر القديم
يأني بالشعر من انقياد فكري لا لحا من المحسنات

(٣٥) لغزاة للأندلس - ص ٨ .

(٣٦) المصدر ج ١ ص ١١٠ .

(٣٧) المثاقلة من ذكر الشىء بلفظ غيره لوقوعه في صحتيه
فقول أحدهم :

فلما ألتج نشأ بعد ذلك طبعه

قلت ألتجوا لى جيرة وأتبعها

فجروا من العبارة باللفظ لوقوعها في صحتيه .

جسده كما يأكل السيف غمده « (٣٥) . وهناك
أسطورة تزعم أن الدم ظهر في مهبه من شدة
التعب فنتبأ له الناس بالوت المبكر . .
وبروون لنا قصته مع الفيلسوف بقسوب
الكتدي حينما مدح أحمد بن العاصم بسينته
المشهوره :

أحمد عمر في سملحة حاتم
في حلم أحف في ذكاء أناس
فقال له الكتدي (الأمير فوق من ذكرت) :
فأشدد أبو تمام على الفور :
لا تمكروا ضربي له من دونه
مثلا شرودا في البدى والباس
قاله قد صرب الإفل لتور
مثلا من المشكاه والنبراس
ولا أتم القصيدة وأخذت منه لم يجسدوا
فيها البتين دلالة على أنه أوتجلها بعد اعتراض
الكتدي .

ويحدثونا من حافظه اقوية بانه كان يحفظ
اربعة عشر الف ارجوزة للعرب غير القاطيع والقصاص
وهو في حفظه هذا كان كثير الطر واشد فبق
في الشعر ميلا الى الاحتيار عنه - مما جعل كثيرا
من القاد يتهمون به بالسرقة - فلم يكن يحفظ
الشعر ويكفي بالرواية وإنما كان يهاجر الشعر
معاصرة متصلة بقرؤهم وبطيل النظر فيهم ويبدل
على مرأته لهم هذا الاحتيار الذي كان يختاره من
كتب يديها بين الناس .

ثم هو مستوعب للقرآن يدور شعره على أبعين
حفاطه لانه كان مدينا مذارسته :
« ايها العزيز » قد مث الضر
جميعا وهننا اثبات
ولنا في الرجال (شيخ كبير)
ولدينا (بضاعة مزجياه)
فن طلابها فاضحت حصارا
فنجاراتنا بها ترميات
فاحتسبنا جرتا (وادف لنا الكل)
وصدق فاننا اموات

ثم ثقافة واسعة تصقل ذكاه وبديعه قهر - عد
الرواة - عالم في كل فن وفي كل علم ، في الفلسفة
والتاريخ العربي والاسلامي وفي علم الكلام
وعلم النحو حتى أنهم لم يأخذوا عنه خطأ في
النحو لآلامه في جواعده المعروفة والغريبة ، وهو

(٣٥) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ص ٤٠ .

مد صاحب الموازنة « عالم يعجب شعره اصحاب
الفلسفة والعاني » ثم هو إضافة لذلك كان
متقنا ثقافة فنية واسعة ذا ذوق لا يضاهيه
فيه احد من معاصريه مستبحرا في الرواية كما
تشهد بذلك مؤلفاته وآثاره الكثيرة التي خلفها
خاصة « ديوان الحماسة » الذي اخساره من
الشعر القديم والمعاصر .

من هذا الاستعراض المختصر يتضح ان حبيب
بن اوس الطائي كان قد استوعب الوان الثقافات
المخلعة التي عرفها عصره ولم يعرف عند لون معين
بل تناول الالوان المختلفة فلسفية كانت أم علمية أم
ادبية ، ولقد ساهى اليه الشعر وهو مثقسل
بضروب من الصنعة والخرقة والتي كان يتباهى
معاصروه بحذقهم لها واسرافهم في استعمالها في
شعرهم ، وفهكمهم من التهكم على كل قديم وبأل ،
فكيف تريد من شاعر تميز بصفات بادرة وعاش
في بيئة نيرة حضرية مشعة وسط تيار جارف
من التجديد ان يقلد غيره ويؤمن بالطرق الجاهزة
في النظم بعد كل ما أصابه من رقي عقلي وفني ،
يريد منه ان يؤمن بواعد جعلوها سبعة وقالوا
ايها عبود الشعر العربي :

كيف تريد من شاعر هذه صفاته وهو المذابة
التكيب بشعره أن يملح المأمون والمعتصم والوزراء
والكتيب يمثل المقاتل التي جاء بها شعراء العصور
السابقة وملاحوا بها الملوك والأمراء ، أن مسا
دنه وهير في مدحه يهرم بن سنان والناصة في مدحه
لملوك الماذرة والعباسة وما جاء به النبالوت
الاموي في مدحهم لبني امية لم يعد يستسيغه
الطبيعة العباسي الذي اطلع على الفلسفة اليونانية
والمنطق ابيوسي .

ثم ان الصفات التي لداوها الاقدمون مثل
« كثير الرمياد » و « جيلان الكلب »
و « مهزول العصيل » لم تعد كتابات
مستساغة عن الكرم في المجتمع اندي التحضر ولا
تشبيه احتسب لاحتيا صحر « بانه عم في راسه
نار » عاد شيئا موقفا ومقبولا في هذا العصر
لان الناس لا يعيشون في صحراء يتيهون في مجاهلها
حتى يحسوا برغبة لوجود هذا الجبل المشيء
ليهدوا به .

حتى أبو تمام اندي ظن انه قال شيئا وهو
يمدح الأمير أحمد بن المعتصم لم يوفى في نظر
الفيلسوف بقوب الكتدي والذي درس كتب
ارسطو واطلاطون فوجد يونا شاسعا بين قول أبي

تعد ومقتضيات وخصائص العصر فقال ممترضا وهل ردت على أن كنهت الأمر بإحلاف العرب إذن ؟ فلا بد أن يتلمس لغة غير التي كانت تقال من قبل ومثلا غير تلك التي عرفت فيما مضى ... وإذا كان هذا البيت يلاقي رضى وقبولا حتميا من نفس عبد الملك بن مروان أو أشباهه من خلفاء لاميين فهو اليوم يلاقي إهراضا من خلفائه الدولة العباسية . لذا أخذ الشعراء إذ ذاك يتمسبون رضا الدوق العام بأساليب شتى فمالوا نحو المبالغة والفرس ، ونحو الشخص والتسجيم والإغراب في التشبيهات وليس لهم فضل الإبداع والاختراع بل أنهم وجدوها مبثوثة في شمرسانتهم فجمعوها وولّدوا منها معاني جديدة أروضاء لمدرّجهم ، إذ لم يترك الشعراء السابقون معنى لم يقولوه ، وما كانوا لم يعد يستمالوا في رأي سطورهم ، فصب الممائي وحف مأوّه قطعهم أن يسكروا ويخترعوا ...

لقد حافظ الشعراء المجددون - وأبو تمام منهم - على لرائهم الشعري وجوهه وظلاله متمكين بجزء كبير من أصوله وخصائصه وفواعله ، ولكنهم رفضوا أن يشعروا في معاني غيرهم وأن يجروها فهي عنهم معان سهلة معروفة تتناهى والبيئة الجديدة ومقدّها ثم هم ليسوا مجبرين على التحدث عن أشياء لم يعرفوها ولم يروها . فهم شأن كل شيء في التاريخ رفضوا أن يكرروا أشعر الذي سبقهم .

رفض أبو تمام الأصول التقليدية الموروثة في الشعر ولكنه ظل مدينا على الروح الأصلية لشعر العربي لأن الشعر عند أبي تمام حركة متطورة ومن متطّلع دائما بي أمام - كأي كاتبين حي - وعلى الشاعر أن يكون له طريقته ومذاهب في الظم والتأليف ويرفض الوسعات الحاضرة والطرق الموروثة لأنه لا يؤمن بأن هناك طريقة أزلية ونهائية خالدة في الشعر . فلماذا يعتبر هذا خروجاً على عمود الشعر وإن أبا تمام خارج عنه ؟ لأنه بدل ديباجة بدويّة أخرى ؟ أم لأنه تقل شعر نجد والحجاز إلى شواطيء دجلة وقصور بغداد ؟ ، لأنه عالى في المعاني وكان العرب يقتصدون وأبعد في الاستعارة وكان العرب يقربونها لمعهم وأدراكهم ، وقرب في الصلغة وكان العرب لا يؤخرون ؟ فإذا كان هذا خروجاً على عمود الشعر بطل .

ماذا سيكون موقف أصحاب الأصولية والعمود إذن من المولدين - وأبي تمام منهم -

لو أنهم استبدلوا أصول الشعر القديم - طريقة ومعنى وأعرافاً - بأصول غيرها ؟ ، وماذا سيقولون عنهم لو أنهم أنصرفوا مثلاً عن الدباجة جملة - بدويّة كانت أم حضريّة - على عدم أهميتها عندي فهي لا تشكل جزءاً جوهرياً أو أصيلاً في النظم بديل عدم استعمالها للرائد مع أنه من أهم الفرائض الشعر العربي .

لا أدري لماذا سيكون رأيهم في ذلك كله والمحدثون لم يتجرأوا على فعله ، كل السدي عملوه هو أنهم أرادوا أن يجلبوا الشعر بصورة للعصر فجددوا فيه ، ثم إن اللغويين أشاروا القدماء وأشعره الذين يحتدون القدماء لم يحاسوهم على أنهم وقعوا أو أخطأوا ، ولم يجادلوه في كيف يكون الشعر صورة للعصر ولم يستشعروهم في أصل من أصول الفن الشعري ، فيم يتحصن طعن القدماء من المحدثين ؟ في أمور ترحح إلى الصياغة وإلى المناحي القديمة التي أخل بها المحدثون ، وفيم يتحصن طعن المحدثين على القدماء ؟ في أن الشعر يجب أن يصور الحياة التي يحياها الشعراء وأن طرق القدماء ومناحيهم لا تنهض الآن بهذا التصوير .

من هم خصومه ؟ وماذا يريد منه هؤلاء المتعصبون ؟

لم يعرف أدنا العربي شاعراً أثار جدلاً وخصومة تضار لها أدباء وتقدر لهم وزنهم وحكمتهم ، وجبروا كتباً عديدة ، ولغت مكتباتنا العربية ، كأي تمام ، فلفد عرفنا أن السرواة والمحدثين يفضلون أمراً أقيس على سائر شعراء الحاهليين وذهب يرفعه على أنابفة أو يجعلون بشارة رأس طبقه المحدثين وأنا بواسي بفضولة على مسلم ويفضلون الفرزدق على جرير ، كل ذلك بإحكام عبارة ساذجة نافسه قد تسهوك فتصدقها أو لا ترضيك فتهملها أو تمر بها مسراً سريعاً غير آبه لها ، ولكن الأمر مع أبي تمام مختلف كثيراً ، لأنك تقرا صراخاً وخصومة لا يمكنك أن تقف أمامها وانت مشدود اليدين حاصصة والمناهضة قائمة على تفصيل شاعر على آخر قريباً كان ذلك بذاته الكتاب بالادب المقارن .

وقد تثير هذه الخصومة وهذا المصراع استفراخ وربما دفعك ذلك إلى أن تحتدي إلى سر تلك لحنه فاحيك أولاً إلى رواية أبي الفرج في الأغاني التي تقول فيها : ما كان أحد من الشعراء بقدر أن يأخذ درهم بالشعر في حياه أبي تمام فلما

مات انقسم الناس ما كان يأخذه» (٣٦) . ولم يكن عدد هؤلاء قليلا فابن رشيقي في عمده يخبرنا بأنه لا يس في للولدين أشهر أسما من المحسن أبي بؤاس ثم حبيب والبحري ويقال انهما اخلا في زمانهما خمائة شعر كلهم مجيد» (٣٧) .

اذن الحسد كان اول المتعصبين عليه ثم ماذا بعد ؟ كل من يتعصب للتقديم ، الفسويون والامراب وحيلة الشعر القديم ، وهؤلاء - لاشك - يقفون دائما موقفا متشددا وعقيدا تجاه كل امر ومكر جديد .

من هؤلاء الغويين ابو عبدالله محمد بن زيد المعروف بابن الاعرابي والذي كان يتمصب على أبي تمام لا لشبه الا لانه من المحلدين ، فيحدثنا المصولي في اخباره ان ابن الاعرابي « وقف على لدائني فقال له الي اين يا ابا عبدالله ؟

فقال الي الذي هو كما قال الشاعر :

تحمل اشباحنا الي ملك
ناخذ من ماله ومن اذنه

ويقول المصولي انه تمثل بشعر أبي تمام وهو لا يبري ، ولعله لو درى ما تمثل به (٣٨) وهذه القصة تشبه الي حد كبير القصة التي رويتها سلبعا والتي حثت بينه وبين الصبي الذي كان يؤذنه ، وقد استحسن ارجوزة أبي تمام واسى قراها له على انها لبعض شعراء هذيل والتي منها :

وماذل عدائه في هذيله
وظن ابي جاهل من جهله

ولما علم بانها لابن تمام قال للصبي « خرق خرق» (٣٩)

وهذا ان دل على شيء فبدل من حماقه وامرأت في المصيبة على أبي تمام دون سب علمي وجيه يستدعيه ، فهو يستجيبه اولا ثم لا يوفيه حقه بعد ذلك .

واذا تركنا ابن الاعرابي من اللعويين انى فعل الخراسي من الشعراء لوجدناه يشبه ويقع عليه الاخبار وينسبه ابي بركة معاني الشعراء ، يخبرنا المصولي في اخبار أبي تمام ان علي بن الجهم - وهو العالم بالشعر - ما ذكر امامه دعبيل

الخراسي الا بمثله وكفره وعمن عليه اشيد من شعره « لانه كل يكذب على ابي تمام ويضع عليه الاخبار ووالله ما كان اليه ، ولا مقاربا له » (٤٠) .

ويروي لنا المصولي ايضا ان دعبلا كان في حقة ذكر فيه ابو تمام فقال : « كان ابو تمام يسع معاني قباحها ، فعان به رجل في مجلسه ، ما من ذاك امرك اله ؟

قال دعبيل :

ان امرا اسدي الي بضائع
اليه ويرجو الشكر مني لا حمق
شعبك فاشكر في الحرائج انه
يصونك عن مكروهاها وهو يخلق

قال له الرجل فكيف قال ابو تمام قال :

ملقيت بين يديك طو عطائه
ولقيت بين يدي من سؤاله
واذا امرؤ اسدي الي صنيعه

من جاهله فكأنه من ماله

فقال الرجل احسن والله يقال دعبيل : كذبت فمحك الله ، فقال والله لئن كان اخذ ههنا المعنى وتبعته فما احسنت وان كان اخذه منك لقد احاده فصار اولي به منك - فقطب دعبيل وقام» (٤١)

وتحق « نكثت كثيرا لاراء دعبيل الخواصي الشامر القريب الاطوار التقم على الناس جميعا لا يهيه سوى اثلب والتقد الذين كلف بهم طيبة حياته هذا علما انه تراجع عن ثلثه لابي تمام بعد وفاته فقال عنه « رحمه الله لو ترك لي شئنا من شعره لقتت انه اشعر الناس » (٤٢) .

ومن المتعصبين على أبي تمام اسحق بن ابراهيم المصلي يخبرنا المصولي ان ابي تمام اجتمع مرة باسحاق المصلي فاستمع له هذا عدة قصائد فاقبل عليه فقال « انت شاعر مجيد محسن كثير الاتكاء على نفسك » (٤٣) .

بريد انه يفرس على المعاني ويتعد عمن القديم ، وكان اسحق هذا شديد المصيرية للاوائل كثير الاتباع لهم .

ولكن اشبه المتحابين عليه هو الاسدي في

(٤٠) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ٦١ .
(٤١) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ٦١ .
(٤٢) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ٢٠٢ .
(٤٣) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ٧٩ .

(٣٦) الاغانى لابي الفرج الاسفهاني - ج ١ ص ٩٨ .
(٣٧) العمدة لابن رشيقي - ج ١ ص ٦٢ .
(٣٨) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ١٢٧ .
(٣٩) اخبار ابي تمام - للمصولي - ص ١٧٥ .

موازنته بين الطائفتين وستتناول آراءه عندما ندقش
الداخل عليه . . .

ناول النقاد شعر أبي تمام بحدة وغضب ،
فتبسموه ورجعوه بإبل من ثغلات حقدهم حتى
صودوه بآته وباء يصيب الذهن العربي ، ووضعوا
الكتب لثنيه وانتعاش قيمته فلم تر خصومة بعيدة
دامت حول مذهب من المذاهب الشعرية كانت
التهبت حول مذهب أبي تمام وطريقته الشعرية ،
وهذا الأمدى يعتبر أبرز مثل لهؤلاء النقاد الذين
لستروا وراء الأصولية ، فعاثوا شعره ورموه بالمرور
والخروج على ما اصطح عليه الجاهليون شعره
عنده « لا يشبه أشعار المتقدمين ولا على طريقتهم »
أو أنه « رآل من النهج المعروف والسن المألوف »
« عدل من مذاهب العرب » ماذا يعني هذا ؟ يعني
- بيساطة - أن الأمدى لا يرى إلا القديم ولا
يؤمن أن الزمن والبيئة لهما تأثير كبير على الشعر
والشعراء ، وعلى الشاعر أن ينظم وفق قواف
وأوامر تصدر إليه وكأنه آلة تسير وفق ما يريدون
لها أن تسير ، فيصرون الشعر عن أوتباطسبه
المضوي بالظروف المختلفة أنه عندهم محاكاة
للقديم وكلما كان الشاعر ملتصقا وثيق الالتصاق
وشديده بالمرى القيس وبعظه كلما كان صجيذا
وكلما أراد أن يجعل الشعر صورة حقيقة
لظروفه وبيئته كان خرجا عما الجمود يعجز
الشعر وبالتالي يجب رجمه وتسميته بـ « نفاق »
كالذي حصل للشعر عند ظهور المدرسة الكلاسيكية
في أعقاب عصر النهضة والتي فرضت على الشعراء
أن يقلدوا أسلافهم من اليونان والرومان وأن ينهجوا
نهجهم وألا خرجوا عن دمرة الشعراء ، فاصحاب
عمود الشعري عندما هم أنفسهم اصحاب الوحدات
الثلاث - وحدة الزمن والمكان والموضوع - عند
العرب . . . وعرفنا كيف مات الكلاسيكية بعد
صريات الظروف والبيئة فشلت عن اعادتها
وجنتها المدرسة الرومانسكية بعد الثورة العرسية
والتي طالبت ترك الرجوع إلى اليونان والرومان
ويجعل الأدب ذاتيا بعد أن كان موضوعيا
والشعر من أقراب القديمة ، وهزمت هذه الحركة
عند بالخروج على عمود الشعر أو أمدرسه
المديعية - مدرسة بشر ومسلم وبى تمام وابن
المعر - والتي ظهرت هي الأخرى عقب الثورة
العباسية . .

هذا وإن محاكاة القدماء واحتذاء طريقته
واستنساخ مذهبهم لا تصي بانسروية جودة
الشعر بالحدود ليست وقعا على متقدم أو محدث ،

بل يجب أن نبحث عنها في الشعر ذاته ونصرف
ال نظر من قائله وزمائه . وثورة « ابن قتيبة » على
المقدمين من اصحاب القديم تدل على فكر سليم
ونظر صائب حيث يقول « ولم أسلك فيما ذكرته
من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من فساد
أو استحسان باستحسن غير » ، ولا نظرت إلى
المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا إلى المتأخر
بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت الفريقين بعين
العدل واعطيت كلا حظا ووعرت عليه حقه فاني
رأيت من علمائنا من يستعيد الشعر السخيف
لنقدم قائله ويضعه في محبرة ، ويرذل الشعر
الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قبيح في زمانه أو أنه
رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبالغة
على زمن دون زمن ، ولا شخص به
قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا
مقسوما بين عبادته في كل دهر وجعل
كل قديم حديثا في عصره وكل شرف خارجيا
في أوله فقد كان جرير والفرزدق والأخطبيل
وأندهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء
يقول : كثر هذا الحديث وحسن حتى هممت بروايت
ثم صار هؤلاء قدماء عندما بعد العهد منهم وكذلك
يكون من بعدهم لمن بعدنا كالغريبي والعنبري
والحسن بن هاني وأشباههم فكل من أتى بحسن
من حول في مقل ذكرناه له وأثنينا به عليه
وبم يصمه عتدا باحر قائله أو فعله ولا حدائة
سنة ، كما أن الرديء اذا أورد علبا للمقدم
أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبسبه ولا
تقدمه « (٤٤) » .

شعر أبي تمام ينبغي ألا يعاب لأنه ابتعد
عن طريقة القدماء وعما أسطنوا عليه ،
خاصة وهو يعيش امتدادا لثورة تجديدية لا يمكنه
تخطيها يضاف إلى ذلك خصائص عدة يتميز بها
كالكلام الحاد البادر والثقافة الفلقة والقيمة
ابواسعة والتي جعلته يتعد كثيرا عن أطر القدامى
وعقلياتهم هذا وإن الأدب - كما هو معروف -
حاصص لكل ما تخضع له الملكات الفنية من تأثير
لبئة والمجتمع والزمان وما إلى ذلك من المؤثرات
الأخرى ، لأنه مرآة لنس صاحبه وعصره وبيئته
وهو يحكم هذا متطور قابل للتجديد « ادب تستطيع
أن تفهم في سهولة أن يكون فيه قديم وجديد وأن
يكون بين اصحابه انصار للقديم وانصار للجديد
نأتي ذلك من أنه تنصل بمراج الأدب ونحن نعلم

(٤٤) الشعر والشعراء - ابن قتيبة - ص ٦٤ .

ان الناس كانوا وسيطلون ابدا متقسمين في حياتهم وشعورهم الى محافظين ومجددين ومبتدئين ، اولئك يقلدون وهؤلاء يحدون والآخرين يتوسطون بين اولئك وهؤلاء (٤٥) .

واذا تركنا ناحية عدم محاكاته للأقدمين ومجازاته لهم يأخذ بعض المعتاد علي أبي تمام خروجه (ثانيا) الى التعقيد والغموض في الشعر وهيامه بالغريب من المعاني « المقهره المأخوذه بعف » فهو لا يأتي « باللفظ المعتاد واستعمل في مثله » (٤٦) .

وهو بانالي حارج عما اصطالحوا على تسميه بعمود الشعر (٤٧) .

انا لا انكر ان أبا تمام كان هياما بالغريب من المعاني والتي يحتاج في فهمها الى تأمل ومشقة فهو يعطي مقاصده بشيء من الإبهام وقد يقف المطلع على ديوانه حائرا أمام طلاسه وغموض معانيه حتى « اذا راضت نفسه به بالدرس والتفكير رأى فيها ما يبدى من صور جميلة ومعان رشيدة » .

والشعر - كما هو معروف - لا يمكن ان يكون كالكلام المؤلف المتداول قلماذا تجعل كثيرا من الغموض والتعقيد فيه ؟ لقد فهم بعض نقاد القدامى هذه الحيلة وعالجوها بموعوعية نادرة وتبوا الموقف الشعري الذي وقع فيه أبو تمام ودافعوا عنه من هؤلاء أبو اسحق اصابي الذي رأى في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر فيقول « ان طريق الاحسان في متون الكلام يحالف طريق الاحسان في منظومه لان الرسل هو ما وصح معناه واعتلج سماعه في أول وهمة ما يعضمه الفصاحة ، والنحس الشعر - فمضي فلم يعطك قرأه الا عد معاك » (٤٨) .

والشعر عند الخرجاني لابد ان يركبه الغموض لانه « ينس في الأرض بيت من أبيات المعاني لتقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مرس ولولا ذلك لم تكن الا كغيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب والمستفات » (٤٩) .

(٤٥) في الإبهام المعاني - له حسين - ص ٣٢ .

(٤٦) الكوازي - لثعلبي - ص ٣٩١ .

(٤٧) والعمود عند سبور غير واضح فهو يقول ان أبا تمام لم يخرج الا على عمود الشعر ومعنى العمود عندهم - فيما يبدو - هو الصياغة (النقد المنهجي عند العرب - ص ٦٨)

(٤٨) المثل السائر - ابن الأثير - ج ٢ ص ٤١٤ .

(٤٩) الوساطة بين القتيبي وخصومه - لدانسي الخرجاني ، ص ٤٣١

او هو كما قال بول فاليري « الكلام الذي يراد منه ان يحتمل من المعاني ومن الموسيقى اكثر مما يحتمل الكلام العادي والشاعر الوحيد حقا يتنازع من غير المجيد بانه اذا تحدث اليك لم يمكنك من ان تفر مع نفسك وانما يضطرك ان تفكر وان تحدد نفسك في ان تفهمه وتحسه وتشعر به » وأبو تمام يطبق عليه هذه الاوصاف شعره عميق يحتاج قارئه الى ان يتروى ليسه ويتأمل ويتابع اشاعر في افكاره ليفهم مراده » .

من تعاميل ما قدمت يظهر ان التعقيد والغموض في الشعر امر مألوف ثم هو ليس وفقا على أبي تمام وحده بل عام في الشعر كما اخبرنا الخرجاني خاصة « ومن اجل هذا يجب ان نفر الشعر كثيرا مما يظهر في شعرهم من الغراب وغموض لانه « لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب الا يرى لابي تمام بيت واحد فانا لا نعلم به قصيدة تسلم من بيت او بيتين من التعقيد والغموض » (٥٠) .

تعد كتب أبو تمام بنعصي المعاني والغموض الى اعماقها وذلك بتشجيع من حالة عصره المعلية التي تقبيل الفهم والمنطق اليوناني والتي درسها بشعف عميق وايدى بها ثقافة لم تيسر لفهمه من أدباء الغرب اللغويين فتم ينهلوا من ينابيعها وظهرت آثار تلك الثقافة بارزة في شعره عكست المعاني الجديدة والادلة العقلية بل اصبح استنباط المعاني وتولدها واخراجها من اميز صفات أبي تمام فهو قلما ينتقد في نظمه الى ابعادات غامضة او يرصى بالمعاني المألوفة الصادرة من خواطر بدبية وهذا امر نعرض رعايته على عصره ومعصره فرضا والا فما مضى كراحب مذهب وطريقه امتدى بها من جاء بعده ان كان يحرك سائسه بما انتجته مرائح من سموره ولف يعثر على اذا لم يأت « بانعسي المستظرف والذي لم تجسر العادة بمثله » (٥١) . وماذا يصير بعد ذلك اذا عد خارجا عن عمود الشعر ؟ ميعا وان اد تمام قد خلق ليكون شاعرا كاندري يصفه ابن وشيبي في صفة « انما مسمي الشاعر شاعرا لانه يشعر بما لم يشعر به غيره فاذا لم يكن عنده توليد معنى ولا اختراعه أو صرف معنى عن وجه الى وجه آخر كان اسم اشاعر على محاز لا حقيقه ولم

(٥٠) الوساطة بين القتيبي وخصومه - للخرجاني ص ٤٣٢ .

(٥١) العمود - ابن رشيق - ج ٢ ص ١٧٧ .

يكن له إلا فضل ابورن وليس بفضل عندي ، أما
السبق واشرف للمعنى « (٥٢) » .

لم تبرز طاهرة المعاني وتمييزها وتوليدها
واحتراعها في شعر شاعر عربي يرورها في شعر أبي
تمام لما أثاره من ضجة في صفوف النقاد فحسم
نصب عليه وأكثر من تحريكه ولومه وتقسيم
تعصب له فأكبره وبرحه عن الخطأ وأخبرون
أنفوره من هؤلاء أبو العرج صاحب الأعاني
« أبو تمام لطيف انعطية دقيق المعاني غواص على
ما يستصعب منها ويمر مندوله على
غيره » (٥٣) .

أما ابن رشيق صاحب العمدة فيروى لنا أن
« أكثر المولدين معاني وتولدا - فمادكره الصمد -
أبو تمام غير أن القاسم بن مهويه قد رجم أن
جميع ما لأبي تمام من المعاني ثلاثة » (٥٤) .

فما نجد صاحب المثل السائر يحصيها
أكثر من عشرين معنى فيقول « أن أبا تمام أكثر
الشعراء المتأخرين إبداعا للمعاني وقد مهدت
معانيه المتدعة فوجدت ما لا بد له من عشرين معنى
وأهل الصناعة يكبرون ذلك وما هذا من مثل
أبي تمام بكثير » (٥٥) .

حتى الأمدي على ما فيه من تعامل غيبه
ونصب صده يقر له بسمة اطلاعه وطولي بقية في
النوید واختراع المعاني الحديثة « وجدت أهل
لصرة من أصحاب البحتري ومن يقدم مطبوع
الشعر دون مكلفه لا يدقون أبا تمام من لطيف
المعاني ورفيقها والانداع والأشراق والاستنباط
لها » (٥٦) .

ونسوق أخيرا رأى الصولي وهو من المتعصبين
له فيعده « رأس في الشعر مبتدئ للذهب ملكه
كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قبل مذهب
الطائي ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ونفي أثره
وقد كن الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت
أو البيتين وأبو تمام يبدع في أكثر شعره » (٥٧) .

وما دام أبو تمام غواص معاني وصائد توليد
واختراع فهو متكلف غير مطبوع والمتكلف
« هو الذي يهذب شعره ويتقنه بطول التعيش
وعيد به النظر بعد النظر كزهير والحطيئة »

(٥٢) العمدة - ابن رشيق - ج ٢ ص ١١٦ .

(٥٣) الأغانى - أبو الفرج الإسكفاني - ج ١ ص ٢٤٥ .

(٥٤) العمدة ج ٢ ص ٢٤١ .

(٥٥) المثل السائر - ابن الأثير - ج ١ ص ٣٧٢ .

(٥٦) لؤلؤة - الأملی - ص ١٥ .

(٥٧) أخبار أبي تمام ص ٢٨ .

والمطبوع من جاء الشعر من أسماح وطبع
وغريره « (٥٨) » .

وإبن فتيبة هو أمدي قسم الشعراء إلى
مطبوعين ومتكلفين في كتابه « الشعر والشعراء »
وأعطى إشارات للشاعر المتكلف يحسبها القاري في
بصوصه ويقدّر ما بذل المشي من تفكير طويل
ومعاناة شديدة ومقدار ما تصيب من جبينه من
عرق ، وعمّا إذا كن القديء يحس بمشاق
وصعوب تلك التي يحسها وهو يرتقي جبلا
أو يحمل صخوراً ، إلى غير ذلك من المتعصب
كالأكل من الضرورات الشعرية مثلا فهو بعدها
من التكلف في الشعر ولكنه لم يعط إشارات الشاعر
المطبوع ويظهر من كلامه أنه يجعل الطبع في الشعر
مقابل معنى الارتجال والشاعر المطبوع يقرب من
المرجل وقد يقصر عنه لأن هذا يقول الشعر
على أسديفة دون أعداد « فمن أعد شعره وتقحه
كان مكلفاً ، وتلك مجاوزة للواقع والإنصاف
فالشعر صناعة ككل الصناعات تحتاج إلى صرمان
وأعداد وقلم يكون الشعر المرجل قويا رالما » (٥٩)
.. ولا بد سمر الجيد من تفكير ومعاناة وجهد
يخفف عنه دشولية من شاعر لآخر كل حسب
تقائه وإطلاعه ودقة نظره ، ثم لماذا نستطيع هذا
التقسيم ؟ ومن بدلنا على شاعر ثم يقع شعره
وتحله وهو الذي يعتبر أول ناقد صبه ؟ ثم
ما المصدر الذي جعل شعراء المطبوعين - على
تعريفهم - يختلفون أصالة ووحدة وطبيعة
وما الأساس يحكمي في ذلك ؟

والصواب - عدي - في كل ذلك أن معيار
الشعر ليس الكلف والاطع وبالمعوم الذي تحدده
سا ابن قسبة إنما المزاى في ذلك هو اللفظ والمعنى
ومشاكلتهما أو مطابقة المعنى والمسى أو الشكل
والمضمون فكلا كانا متقاربين وكان ارتباطهما
المعزوي مع بعضهما وثقا كان النص جيدا
وصاحبه موقفا سواء أكان هذا قديما أم محدثا
ومصرف النظر عن نهج أكان من أهل البدع أو
من الملتزمين بعبود الشعر .. ثم من يستطيع
أن يدلنا على شاعر تكلف كل شعره أو كان مطبوعا
في كله ؟ هو هناك برضى مرة وبهبط في أخرى يجيد
ويستقل حتى من نصب على أبي تمام لا يقول

(٥٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب - طه أحمد إبراهيم -

ص ١٢٥ .

(٥٩) تاريخ النقد الأدبي عند العرب - طه أحمد إبراهيم -

ص ١٢٦ .

بان كل شعره تكلف فهم يشنون انباتا مسقط
فيها وتكلف وفي اغلب شعره مطبوع غير متكلف
— على حد تعبيرهم — بل جاء على غير ما اعتوه ،
بهل حيث يكون الشاعر متكلفا في جانب ومطبوعا
في آخر ؟ لا ارى ذلك ، الميزان والحكم هو الشكل
والضمون لانهما كل شيء في الشعر فان سقطا
سقط حتى من يسمونهم بالمطبوعين من الشعراء
نجد عندهم الفث الفاسد والمثني الجيد . . .

فاحراج ابي تمام من مدرسة المطبوعين لانه
كان يميل الى التقيد ويسرف في استعمال الديدع
والذي كان سمة عصره وزيه او لان جيبه
يرشح ويتصر في معانيه امر لا يقرهم عليه . .

من ذلك زعمهم ، ان ابا العميشل كاتب ومرئي
اولاد عبدالله بن طاهر امير خراسان قال له عندما
التى في حضرة الاخير قصيدته التي مطلعها :

أهن صواذني يوسف وصواحيبه
مزمنا وقدما افردت استؤل طالبه (٦٠)

لماذا لا تقول ما يفهم يا ابا تمام ؟ فاجابه
على البديهة ولم لا تعهم ما يقال .

وزعموا ان مطلعها معقد غير مفهوم ففسر
فهمه على ابي العميشل و « اتم اصرص عن
شعر ابي تمام من لم يفهم لدقة معانيه وقصور
فهمه هو » (٦١) .

عما اني تعجب هذه القصة في مصطلح
عديده لم اعثر على اصل واحد لها فتروى بشكل
متناقض ، فقسم من الرواة يقولون انها عرضت
على كاتبين لعبدالله بن طاهر ويسى لابي العميشل
وحده ، والصولي يخبرنا ان من قال ذلك هو
شخص في غير هذه المناسبة ولم يخبرنا عن
اسمه ويزيد بان علاقته مع ابي العميشل حميدة
وان هذا كن وسيطه عند الامير اذا اعطى في صلته
وعطائه (٦٢) ، كما ان مجس الامير كان مرادحا
بالشعرام ساعه اقائه تلك القصيدة حتى اذا
بلغ قوله :

وقلقل نائي من خراسان حاشها
فقلت لطمشتي اضر الروض عازبه

وقوله :

وهته القافي بعدما كان حفصة
وعاها وماء الروض ينهل ساكه

(٦٠) يقول : النساء اللواتي علتني لحيهن والى = من عواذ
يوسف = ابي صواذني يوسف الى ما صار اليه يقول :

فاتركن وامسى على عزمك - - - ترح المول - - - ص ١١٥ .
(٦١) التورقة - للامد - ص ٩ .

(٦٢) تراجع اخبار ابي تمام ص ٣٣٢ وما بعدها .

صاح من في المجلس من الشعراء ما يستحق
مثل هذا الشعر الا الامير اعزه الله وقال شاعر
منهم يعرف بالرياحي لي عند الامير جائزة وعدني
بها وهي له جزاء من حوله فقبال الامير بل
نضاعها لك ويقوم بالواجب له « (٦٣) .

فشعر يستجده كل هؤلاء القوم وشاعر
يتنازل عن جائزته لصاحبه لا يمكن
ان يكون معقدا وغير مفهوم ، ان هي الا قرينة
اكثرها الامدى عليه نشرها ، وهي على فرض
صحتها تعني ان ابا تمام لم يكن يفهم ان يفهم
الذي شعره او لا يفهمه او على القاري ان يرتى
الى الشاعر وليس على الشاعر ان يقدم للقرئ
انكرا باسلوب يعرفه الجميع ، خاصة وان المعاني
التي جاء بها الامدون في المديح والثناء والهجاء
وغرها من الاغراض الشعرية كادت تنضب وجيء
على اكثرها « بالجمال ضيق عليهم والاسواب
مغلقة في وجوههم وايضا انجوا وجدوا انقضاء
قد ميدوا اقول ودلوه واتوا من كل مانه فاعتقدوا
او اعتقد اكثرهم ان المعاني نضت وان لا فضل
فيها واهم شيء في الشعر هو الصيغة » (٦٤) .
فحاشوا وطبقوا واستعاروا استعارات بعيدة
واقربوا في التصوير كل ذلك للامكان بعبارة جديدة
غير مطروحة .

ولا شك ان اشراج ابي تمام في المعاني عموما
سمة ميل نحو التشبيه العميق والاستعارة البعيدة
واخرجه ذلك الى الاكثر من التشخيص او
التحسيم او ما يسميه صاحب الموازنة خروجه
« ابي المحال » فمات عليه قوله :

رقيق حواشي اعظم حتى لو انه
بكفك ما ماريت في انه سود

فانكر صورة الحلم بالكفن وتشبيهاه بالبرد
وانما كانوا يشبهون الحلم بالجمال في مثل هذا
البيت :

احلامنا قرون احيال وراية
وتغانا جنبا اذا ما نجهل

فالرجل الحلم هو الثقيل اما هذا الحلم
الذي يوصف بأنه رقيق حواشي فامر لم تعرفه
العرب . مرة اخرى ندعو القاد ابي نفهم
طبيعة ابي تمام وعقلية فهو حضري مدح
الطبيعة وانوزير وهؤلاء لا يستحسنون منه « ان

(٦٣) تراجع خبر ابي تمام ص ٣٣٢ وما بعدها .

(٦٤) تاريخ النقد الادبي عند العرب - طه احمد ابراهيم -
ص ٩٧ .

يجعل لهم رداثة هؤلاء الأعراب التي تزن أحوال،
فالحلم في بسنداد في القرن الثالث غيره في
البصرة وفي القرن الأول (٦٠) ، وليس غريبا
أن يكون حلم المتحضرين رفيق الحواشي (أما
لو أن حلمه بكعبك) فهذا غريب ولكن (أية قبيحة
للشاعر المبكر إذا لم ينطق أن يخرج لك من
الصور ما يبهرك ويظرك إلى أن تعجب بهذه
الصور الجديدة (٦٠) .

واخذوا عليه قوله :

لا تسقي ماء الملام فأنسي

صب قد استعذبت ماء بكائي

قالوا : ما معنى ماء الملام ؟ ربما كان
تسؤلهم مسؤولا ولكن هذه الصورة مألوفة ومطروقة
فقد وردت في شعر القدماء ، لماذا لا يسلم
من سبقه . قال ذو الرمة :

أن ترسمت من حرقاء منزلة

ماء الصباية من عيبك مسجوم

ولماذا لم يصوا قول ابن السكيت وهو أحد
علماء النحو وتلميذ أبح الأعرابي :

قد قت أذ ماء صباية يرعن

واد أهافيت الشيايب تبقي

وقول ابن أبي ربيعة

وهي مكنونه بحر مبي

في آدم تحديق ماء الشيايب

وقول عبد الصمد (وهو شاعر عباسي مصري
المولود بالمشأ) :

أي ماء لاء وجهك يبقى

بعد دل الهوى وذل السؤال ؟

وبدافع الصولي عن أبي تمام فيقول « فما
يكون أن استعار أبو تمام من هذا كله حرفا
فجاء به في صدره لما قال من آخره « فأنسي
صب قد استعذبت ماء بكائي » قال في أوله « لا
تسقي ماء الملام » وقد تحمل العرب اللفظ على
اللفظ فما لا يتوى معناه قبل الله حل وعسر
« وحزاء سبئة سبئة مثلها » والسبئة الثانية
ليست سبئة لأنها مجارة ، ولكنه لما قال : وحزاء
سبئة قال : سبئة فحمل اللفظ على اللفظ وكذلك
« ومكروا ومكر الله » وكذلك « فبشرهم عذاب
اليم » لما قال بشر هؤلاء بالجنة قال بشر هؤلاء
بالعذاب ، والشارة إنما تكون في الخير لا في الشر
فحمل اللفظ على اللفظ (٦١) .

٦٠ من حديث الشعر والنثر - طه حسين - ص ١٧٤-١٧٥
٦١ أخير أبي تمام - الصولي ص ٣٣٥-٣٣٦

وعاب عليه ابن السكيت الشاعر قوله :

تروح عليما كل يوم وتضدي

خطوب يكبد الدهر منهن يصرع

قال اصرع الدهر ؟ يرده الصولي بقول بشار

وما كنت إلا كالزمان إذا صحا

صوت ، وأنما الزمان اموق

واحدوا عليه استعارته وتشخيصه

الغريب :

نضرت الشتاء في أحلدي

سرية غادرته قودا ركوبيا

فجعل للشاء أحلدي « وهما عرفا العنق
في الإنسان » وقالوا كيف صور اشتاء بعيرا
صعبا وقد ركب المدحج وصربه صربة شديدة في
أحديه قبل واطاع . وهو يشبه خلخال المرأة
بالوشاح :

من العيد لو أن الحلالح صررت

لها وشحا حاروت عليها الحلالح

فانكر الأملدي أن يكون الحصال وشاحا
لأن « هذا الجسم الذي يحط الخصال وشاحا هو
أثبه بجسم الحبل » .

ثم هو يقول عن القرقة بأنها اسرت قلبا وهذا
غير جائز فانقلب بأسره الحب لا يراق ، وجسم
المجدد مما يجعل عليه الحرف وأن له حدا
وكذا وجعل للامن قرشا ، ويعلق الأملدي على
هذه فتقول أن ذلك « ضد ما نطق العرب » وهي
« هي استعارات في غاية القبح والهجينة والبعد
عن الصواب وإنما استعارات العرب المعنى لما
ليس له إذا كان يقاربه أو يذمه أو يشبهه في
بعض حواله و كان سببا من أسانه فتكون البعثة
استعارة حيث لا لغة بالشئ الذي استعبرت
له وملائمه لمناه (٦٢) .

مرة أخرى أقول أن أبا تمام لم يحدث هذه
الصيغ أحداثا فقد سبقوه إليها وكان له فضل
الاكتثار والإغراق ، فتحن بعدها مشوة في القرآن
الكرام وفي شعر الأوائل من الجاهليين
والإسلاميين .

نسوق أمثلة من الاستعارات العميقة
والعذبة والتي تمل إلى التشخيص والتجسيم
ضمن كتاب الله ، منها قوله تعالى « هو الذي أنزل
عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب » أو
قوله « بأنهم عذاب يوم عقيم » وقوله « واشتمل الرأس

(٦٢) الموازنة للأندلس - ص ٢٣٥

سها قوله :

قوم اذا الشر ابدى ناجديه لهم
طاروا اليه زرافات ووحشانا

تشخيص واضح هنا فقد جعل الشر
انسانا له نواجد وهو من الاستعارات البدعية
حتى ان الدكتور زكي مبارك يرى ان جسم
النبت وطرافته واجع الى كلمة « ابدى ناجديه »
وكلمة « طاروا » و « وهائن ليسا كلمين وانما
هما المعنى تجسم في لعظي يرضهم السياف » (٦٩) .

اذن ليس العيب في الاستعارة والاكتسار
منها والميل الى التشخيص ولكن العبارة في الاجادة
في ذلك بالاعراب في التصوير والدمية المعاني امران
الفهما انهم العباسي ، فالغلو والبالية
تركوا اثرا في التصوير فغظم العارف بين الحقيقة
التي يتحدث عنها الشاعر والصورة التي
يعرضها .

فإذا كان امرؤ القيس يقف في تصويره عند
النود الظاهرية الحسية لمذاحة فكره وتكوينه
يمشي في عمر يمثل مرحلة اولية من مراحل
نمو الفكر الإنساني ، فابو تمام معكر يركب احتجة
الخيال وتعدد كثيرا من اوصاف وسجنانا ، لياتينا
بالصورة الجميلة المبكرة والبعدة عن مذاحة
التفكير السطحي والا قما العرق بين ما نأمله
المالم المتعب والامي الساذج ...

١٨٩١ النشر الثاني في القرن الرابع - د . زكي مبارك - ج ٢
ص ٦٨ .

شيبا » ولوله » واخفص لها جناح الذل من
الرحمة » وقوله « ولما سكنت عن موسى الغضب »
وقوله « سمعوا لها شهيقا وهو تمور تكاد تميسر
من العيط » « يا لمص ابلغني مارك » وهو ذلك
كثير لو تفصيلاه لعال بما الحديث ، ونجسند
ذلك ايضا في اقوال الرسول ذلك من حديثه (ص)
« تمسحوا بالارض فيها لكم برة » قال ابو
عبيدة يريد انها منها خلقهم ومنها معادهم وهي
بعد الموت كفاهم » وقوله (ص) « تقبل حوبتي
واغسل حوبتي » .

واذا انتقينا الى شعر الاقدمين نجد
اننا نلهم في هذا باب كثير من ذلك قول امرئ
القيس صف السل :

وليل كمسوح البحر ارضي سدوله
علي بانواع الهموم ليثلي
بقلت له لما تمطسني بصلبه
واردف اعجازا ولاء بكلكن

فجعل ليل سدولا يرخيها - اي السطور -
وصلنا شعطي به واعجازا يردفها وكلكتلا
ينوء به .

ومنه قول طعيل العنوي ،

فوضعت رحي فوق ناجية
يقات شحم سامها ارجل
فجعل شحم السندم قود للرخل .
ومنها قول قريظ بن ائيف صاحب القصيدة
المشهورة التي مطلعها :

لو كنت من مازن لم تستبح ابي
بنسو اللقيعة من ذهل بن شيبانا

عمود الشعر: قراءة في معيارية الحكم

مطلق عباس معن

قرز الفكر النقدي العربي جملة من المفاهيم والمعايير التقييمية التي تهدف إلى محاكمة الإنتاج الشعري وإنتج وتحليل النصوص وبيان مواطن الجمال الكامنة في مفاصلها.

ومن بين ما أقرز مقولة «عمود الشعر» ومقولة «السيرة الأدبية». وهاتان المقولتان اللتان حاكمتا إنتاج النص الشعري ومعايير قيمته الإبداعية، واللذان أراهما بقتان على طرفي نقيض، فكلاهما يعمدان لـ «التداية» والنظر إلى الماضي - بمختلف مراحله: البعيدة والمتوسطة والقريبة - فالأولى منهما تستمد من الماضي بنود إنتاج النصوص ومعايير قبولها وإعفاء شح الجمال عليها، والثانية تستمد منه - أيضاً - بنود إنتاج النصوص ولكن لـ «رفضها» وإعفاء شح النصوصية عليها.

وكانت نقطة الانطلاق لهما، الصورة الشعرية والتشكل الرؤيوي، بحيث أنس عمود الشعر لتصيد موازين بلوغ الصورة البديعة ونسجها على شكل بنود في حين أنست العلاقة على تصيد موازين بلوغ الصورة المختطفة ونسجها على شكل بنود أيضاً، وفيما يأتي عرض لأجمل مضامين هاتين المقولتين وبيان مَبْل تطورهما وانعكاسهما عن مسارهما الأول.

مَقُولَةُ عَمُودِ الشَّعْرِ

لم تكن فكرة عمود الشعر من ابتداء نقاد القرن الرابع الهجري، بل كانت

جذورها تعود إلى ما قبل ذلك، نظراً لمقولة «القدامة»، تلك «النزعة القارئة» في
ذائفة الكثير من التفاد العرب أمثال أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) والأصمعي
(٢١٦هـ) وإبن الأعرابي (٢٣١هـ) وكان أبو عمرو بن العلاء لا يخفي ضيقه من
الانجهاات الحديثة في الشعر وبعثها سبياً لرداءة الشعر، مهما كانت درجة
الجودة، وقد لوحظ أنه خلال عشر سنوات يتماها من إلغائه المحاضرات لم
يشهد بيت شعر محدث واحداً!!^(١١).

إذ نظر أغلب نقادنا القدامى وعلماء العربية إلى الماضي نظراً تقديسية يلجأون
إليه في تحديد مواطن الجمال وقياس الحاضر - إنشاحاً وشكلاً - على مقاييس
القدامى ومعاييرهم. الأمر الذي فرض على المرء - إزاء مثل هذا التصور - أن
يشغل الفرصة المعاصرة التي تربط بين الإخفاق على نوع بعينه من الأنواع البلاعية
للمصورة، وتفضيله على ما سواه، وبين الطفرة النمل السائلة في كل عصر من
العصور الأدبية. لقد قبل إد التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور
الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء عادة أقل جهداً في الخيال، وأكثر انصباعاً
لأحكام العقل والمتن فيما تكون الاستعارة أكثر شيوعاً لدى الرومانسيين الذين
يشحرون خيالهم ولا يستسلم لقواعد العقل والطق بنفس الحدة الكلاسيكية^(١٢).

ولمطلقاً من هذه المقولات النقدية أسس المرزوقي معايير «عمود الشعر»
- الذي نسبت إليه هذه المقولة نظراً لأنه جمع نظرات السابقين - كابن طباطبا
وقدامة والأعدي وغيرهم - وإخراج عبارة أفوالهم بيتود سبعة نسجت أحكام
مقولة «عمود الشعر». تلك البنود التي أقامها المرزوقي - ومن سبقه - على معايير
عقلية تستند إلى مدى استجابة العقل لما يتح أو رفضه ومدى انطباقها على الواقع،
حتى التصور والتخيل أرجحوه إلى أسس حقيقية لا تمت إلى الوهم والتخيل
الخيالي، لأنهم أساساً حكموا على حائية النص الشعري بمدى اتكائه على ما قبل
وعلى ما أثر من مشهور الصياغة الصورية، تشبيهاً واستعارة وكنائية، أي أنهم
يُحذرون بل يوجعون العودة إلى ما تُث سابقاً وألف نسجه لديهم والجري على
ما جرى عليه السابقون^(١٣).

ومضمون بنود عمود الشعر السبعي: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ
واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار له للمستعار

له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للمقابلة حتى لا متافرة بينهما^(١٤).

وملخص النتيجة التي تتدرج إليها يتود العمود ومحاولة الوصول إليها . هي كيفية صياغة النص التي تعود بشكل أو بآخر إلى الصورة الفنية المنسجمة إلى صورة تشبيهية وصورة استعارية وصورة كناية ، لذلك جاءت نقداً أصحاب العمود غرض الصور وليست الألفاظ ، مما يؤكد أن متود العمود كلها تعصب في خدمة إيقاع التصوير القديم للسير على هديه في الإنتاج الحديث .

ومن ذلك نقد الأمدي - أحد جذور عمودية للرؤفي - أقوال أبي تمام الذي صبت جام غضبه عليه في موازته مع البخنري ، إذ حكم على بيت له قال فيه .

وليت ديات من ماء هرقفتها حراماً ولكن من دماء القصائد

إذ حكم عليه بالملط لأنه خالف المؤلف ، فقال : ورضبه بهذا خطأ وجهلاً وتخليطاً ، وحروجاً عن العادات في العجائز والاستعارات^(١٥) .

وسار على النقد عتب في محاكمة قول أبي تمام :

رفيق حواشي الحلم لو أن حلمه تكفبت ما ساريت في أنه برد

إذ قال . والخطأ في البيت ظاهر لأي ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقعة ، وإنما يوصف بالعظم ، والرجحان ، والنقل ، والرزانة ، ونحو ذلك . . . ومثل هذا كثير في أشعارهم . . . وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون . . . ولكنه يريد أن يندع فيقع في الخطأ^(١٦) .

إذ هذا الأمدي خروج أبي تمام عن المؤلف من التصوير والنسيج الشعريين خطأ ، كل ذلك لأنه خالف عمود الشعر ، بحسب ما جرى عليه الأقدمون

والذي تريد أن نخلص إليه من هذا العرض ، أن ثقلنا القديم ، وبخاصة أصحاب العمود ، أوجبوا الرجوع إلى ما قيل والاستناد إلى معاييرهم في الصوغ حتى يستطيع الشاعر بلوغ الإنتاج الإبداعي ذي التشكيل الجمالي ، أي صياغة التصوير الشعري بحسب ما صيغ قلاً ، فيكون معيار (القدامة) أصلاً في جس مفاصل الجمال الصباغي في النص الشعري .

مقولة السرقة الأدبية

بدأت هذه المقولة النقدية في ساحة مقدس العرب منذ الإرهاسات الأولى ومطر نقادنا أنفسهم والحكم عليها منذ الكتابات الرائدة. ومجمل ما تهدف إليه هذه المقولة: إغارة الملاحق على السابق قبأخذ منه نصاً فيكون انتحالاً أو أبيتاً فيكون سطواً أو يأخذ الملاحق فتكون سرقة.

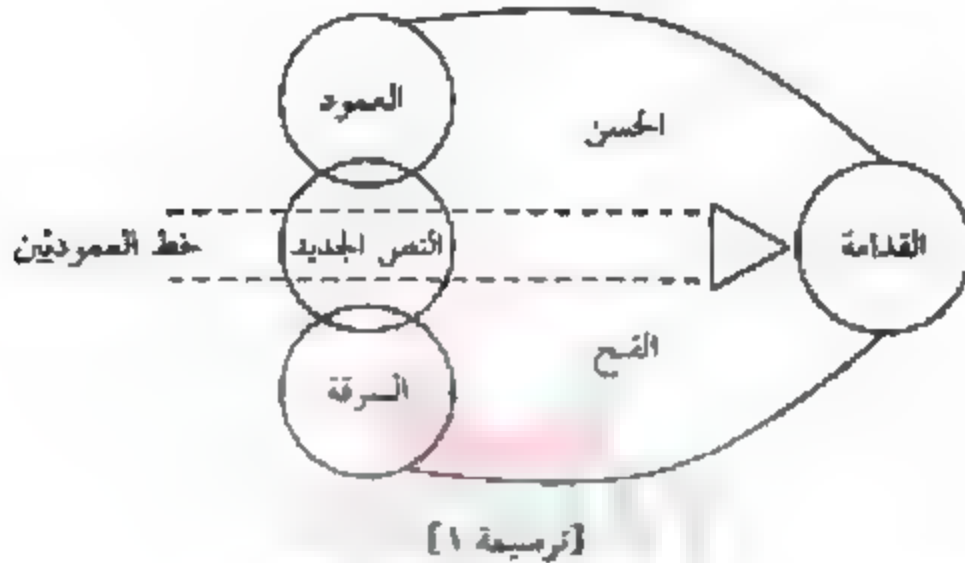
وتوسع النقاد في تتبع مصطلحات هذا المفهوم حتى أصبح مشجراً وصل عند أغلبهم إلى أكثر من عشرة مصطلحات والذي يمتد من الشجر النقدي الخاص بهذه الخانة هو «السرقة» ذلك للمفهوم الذي لا يحذر أن يكون أحداً للتصوير والتسيج الرزوي للشاعر، لأن السرقات باب لا يدعي أحد من الشعراء السلامة منها وكانت السرقات مقصورة في العالب على الصور الفنية والصورة الفنية أدخل في باب المعاني، والمعاني مدولة للكافة كما يقول ابن المقفع ومن ثم أجادف فعيد القاهر الجرجاني^(٢٧).

أي أن النقاد في هذه النقطة القديمة يذمون الشعراء الذين يعتمدون لما يث سلباً ويمسحون به صفة «الإبداع والجودة» التي سلموها إياه في مقولتهم السابقة: «العمود»، وينصرون به مصطلحاً تقسماً مفاده: «السرقة»، في حين لو أعادنا النظر في ميزان الحكمين لوجدناه واحداً، هو العمود إلى ما قبل والحري على ما جرى عليه السابقون.

فالجوي (العمودي) نقطة مدح والجوي (السرقي) نقطة ذم، وكلا الجريين صادر من مقولات نقدية يتها النقاد أمينهم.

فالصورة - كما بينا سابقاً - تعود بشكل أو بآخر إلى باب المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق - كما جرى عليه عرف العرب - «فالحافر - إذن - لا بد يقع على الحافر» كما قيل لذا فالدعوة إلى الاعتماد على السابقين في التصوير سيؤدي حتماً إلى تشابه الصور، لأن الباب الذي يعقد عليه السابق والملاحق واحد، ومعايير واحدة، وموازين التشكيل وبلوغ الجودة فيهما واحدة - أيضاً -، فالعمود إذن يدعو للسرقة بنحو غير إرادي، كما أن السرقة هي ولادة العمودية أيضاً بنحو غير بائن.

لذا تولدت إشكالية المعيار بالرجوع إلى الماضي، وبث مقولة «القدامة» وجعلها ميزان التفاضل والحكم على الشعر بـ «الجودة والردامة» من خلال «عمود الشعر» ومفهوم «السوق الأدبية».



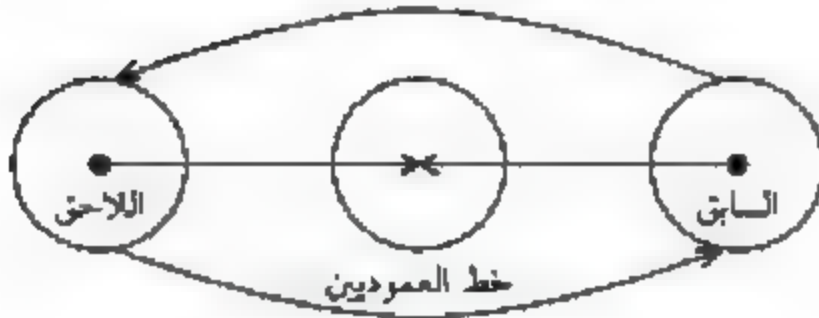
إعادة النظر

إن هذا التصادم وروح التعصب في مقولات السابقين من نقادنا نفت إلى بعضهم، فحاول إصلاح الخلل فيه، فعدل وصوب وأنتج، ولعل أحلى مثال على ذلك مقولات عبد القاهر الجرجاني التمهيدية، الذي خالف العموديين فيها بالاتجاه ووافقهم في الخط العام، إذ أنتج عموداً جديداً قوامه الإستنباط وتخصيص الشعراء المنتجة لتحصيل مقولة نقدية تحليلية لا تنكسر على المعيارية.

فعدل مفهوم العمود، بأن الصرع الشعري الجيد الذي يخال صفة الإبداع والجمال لا يستند إلى المشابهة لما قبل وجريه في تشكيل النص على ما سبق تشكيله، بل الجودة والحسن في الصياغة الشعرية نعتند على المخالفة، أي أن النص الشعري الجيد هو القادر على مخالفة السابق وليس مشابهته، فأصبح معيار «القدامة» بذلك معيار قياس الجيد أيضاً ولكن بنحو عكسي.

أي أن العموديين ذهبوا إلى تنبئ خطى القديم في حين دعا الجرجاني إلى تنبئ

خطي القديم - أيضاً - ولكن لمخالفته لا للنسيج على متواله^(٢٨).



[ترسيمة ٢]



[ترسيمة ٣]

ومن خلال هذا الطرح النقدي نوجه صوب المفهوم المضاد للأول النابع من مدركه النقدي نفسه، فحاول تعديل مقولته بحسب معيار «المخالفة» أيضاً.

فقرر أن الشاعر الذي يتبع خطي السابق عليه ينحو بسنخي - صورياً - من دون إضافة أو تعديل أو تحوير، فهو سارق مضموم، في حين يصبح أخذه أخذاً محموداً ذا تشكيل جمالي بديع إذا صمد للسابق فعذله وحوره بحسب ما يتخدم سياق نفسه المبت حديثاً.

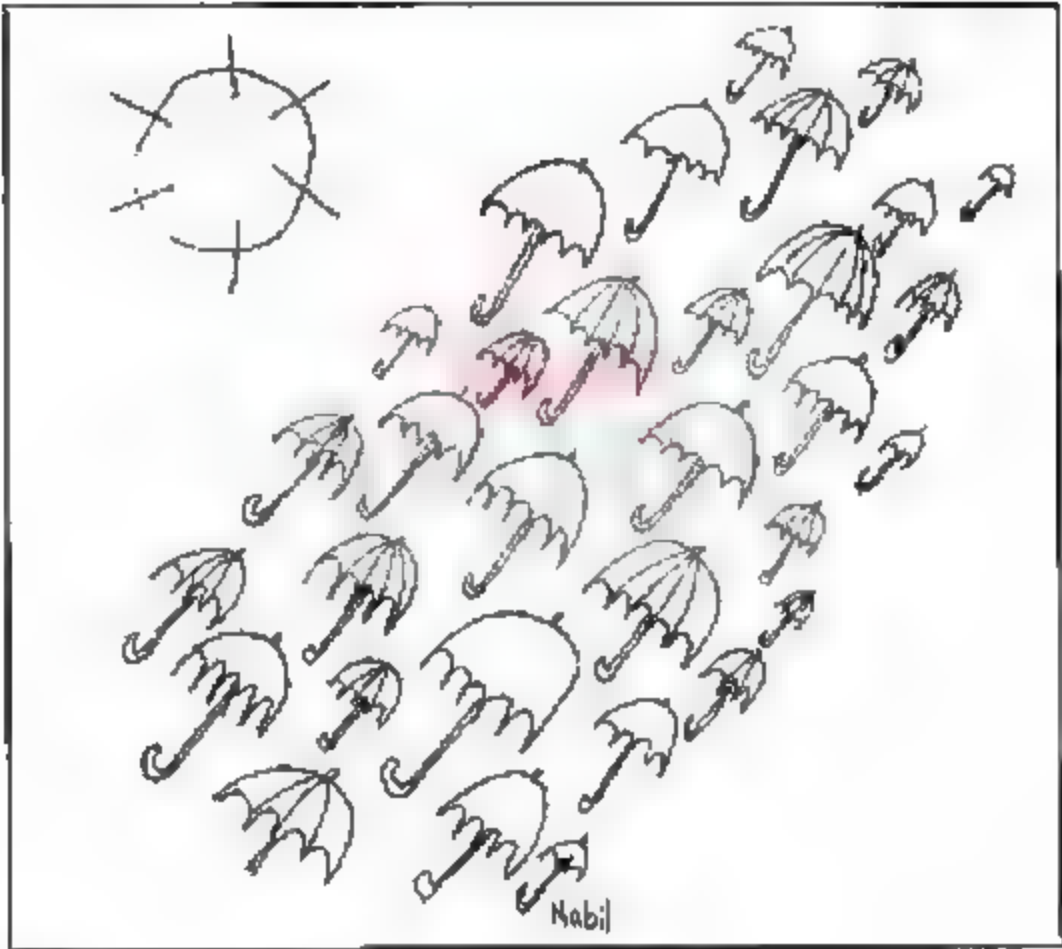
قالشاعر إذا فركب عليه معنى ووصل به لطيفة ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والشلوبح، فقد صار بما غير من طريقتة واستأنف من صورته^(٢٩).

ننقده من خلال ما قيل أن معيارية الحكم ليست دائماً ذات هوافب حميدة،
قهاهي مقولات النقد تنصدم، ولولا استئراك اللاحقين على السابقين لمسحت
جالية نقدنا واستبدلت بما هو خلافه.

إضافة إلى أن هذا التعديل طرح مصطلحات جديدة قوامها «المخالفة» لمعيار
«الفدامة» والسرعة «الملزمة» والمحمودة».

الهوامش

- (١) النقد الأدبي الحديث وخطاب التطوير (النظرية وتحليل النص)، د. عيد الآله الصائغ، مركز
هبادي للدراسات والنشر، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، ص٢٠٠، ص١٧٠.
- (٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. سامر عصفور، دار التنوير للطباعة
والنشر، ط١، ١٩٨٢م، ص ١٩٩. وينظر شرح ديوان الحسانة لأبي تمام، المرزوقي، ١٠/١،
تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة تاليف والترجمة ونشر، القاهرة ١٩٥٣م.
- (٣) ينظر: شرح ديوان الحسانة، المرزوقي، ١١/١. والمناجاة والاعتلاء، قراءة في النظرية النقدية
العربية وبحث في الفقيه المختلف، د. عبد الله العناني، ٧١ - ٧٣، المركز الثقافي العربي،
ط١/١٩٩٤م، بيروت، لبنان.
- (٤) ينظر: شرح ديوان الحسانة، المرزوقي، ٩/١ وما بعدها.
- (٥) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الأمل، ١/١٤١، تحقيق محمد عبيد الدين عبد الحميد، بيروت
المرجع نفسه، ١٣٩/١ - ١٤٦، ٥٣٥/١.
- (٦) النقد الأدبي الحديث وخطاب التطوير، مرجع سابق، ص ١٧٠.
- (٧) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، طبة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٥٩م، ص ٢٧٤.
- (٨) للرجع نفسه، ص ٢٧٤.



نصوص

عمود الشعر

وشعرنا المعاصر

• د. محمد عبد النعم خلقي •

١ -

عمود الشعر، اصطلاح يتكرر كثيراً في النقد العربي، وعلى السنته الشعراء، منذ القرن الثالث الهجري، حتى اليوم. وتنسب القصيدة الشعرية إلى عمود الشعر، ويقال لها قصيدة عمودية. فما هو عمود الشعر إذن؟ انه اصطلاح جديد، ظهر في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري، وتردد صده على ألسنة القاد العرب، في هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والفنية. وأخذ عنهم من جاء بعدهم من النقاد.

يرى الأمدى الحبيش في شعر (٣٧١ هـ) من أبي علي محمد بن أملاء الحسني، وكان صدق البحر. انه قال: مثل البحر من نفسه ومن أبي تمام، فقال: «هو أقوم على المعاني، وأنا أقوم بعمود الشعر». وكان الأمدى يقول عن البحر: انه أعمى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما يفرق عمود الشعر المعروف، وقال من أبي تمام: شعر لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة.

وهكذا نجد هذا المصطلح التقدي يظهر وطبع في القرن الثالث والرابع، والأمدى على أية حال من أظهر النقاد الذين حكموا عمود الشعر العربي، وكشعوا منه، واحتفلوا به احتفالا شديداً، وكان يرجع إلى الأصول

١٣٢

العنية والبيان في الشعر القديم، يجمعها كل شيء، أو أهم شيء، في النقد، فهو نقد لشعر أبي تمام بالاحتكام إلى عمود الشعر، وإلى النهج العربي في شعره، وبحكم اللزوم الأدبي والأساليب العربية في أسلوبه ليرد ما ترده، ويقل ما قبله، فقلوب طريق خاص في استعمال الأساليب والنظم والصفاء، وفي تناول المعاني والأجنه والموسوع، وفي الأوزان الشعرية ليس سط شاعر فيها شعره، بل بهج خاص في محازاتهم واستعدادهم، وشيخهم، وفي السبيل وتكائه وسدع من حاس وطبائقي ومهارة ولورية، بحرف ذلك، وذلك كله هو ما يجب على الشعر أن يلتزمه، ويستشعره، ويحتدي خطوه، وينظم شعره على مائه، وهذا النهج الفني هو عمود شعر العربي، وهو خلاصه لكل ما يريد العنية إلى الترميم القديم من الشعراء في قصائدهم، في الشكل وفي المضمون، في المعاني والأخيلة والصور، وفي الوزن واللفظ والأسلوب.

٢ -

وهذا العمود الشعري هو الذي حكمه النقاد في الشعر، وحنوا التزامه، وسعوا ملجاء على تطله من الشعر لقصيدة عمودية، وقالوا عنها: انها القصيدة المتزمنة لعمود الشعر، أي كل قيمها الفنية، والبحري لذلك أقوم بعمود الشعر، وأبو تمام غير ملتزم له. إن كثرة الاختلاف في قضايا النقد

• إن كثره الاختلاف في قصايا النقد في القرن الرابع الهجري جعلت الاحتكام إلى عمود الشعر أمراً ضرورياً ، فهو الميزن يوزن به كل ما جدد على القصيدة الشعرية من ألوان التجديد المحدث

والقرن الرابع الهجري ، جعلت الاحتكام إلى عمود الشعر أمراً ضرورياً ، فهو الميزن الذي يوزن به كل ما جدد على القصيدة الشعرية من ألوان التجديد المحدث ، وصار العمود الشعري حكماً فاصلاً في قصايا النقد ، وليس هذا العمود إلا كل التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة العربية عن الشعراء القدماء من أمريه القيس حتى نهاية العصر الإسلامي ، أي حتى نهاية الخلافة الأموية ، والاحتكام إليه أكثر انصافاً في النقد . لأنه أحكم المقاييس النقدية وأصدقها .

على أن انتقاد المحدثين لم يستطعوا أن يحددوا لنا مضمون هذا المصباح . انتقدوا - عمود الشعر - ورصدوا نغمات صادقة له منذ بنى الله من قديمه ومحدثين ومعاشرين ، وتعرفنا سابق له قد يكون أولى ما يمكن أن نعرفه به .

- ٢ -

لقد أمدها القصيدة الجامعية بكل النعيم العبة للشعر ، وهي مصيدة مصائد ، أسي نرسد أمداد من شعر آخر في محتلف عصوره ، حتى نظمها الظلي ، أو مضمون الظلية ، سارت جزءاً من تقاليد الشعر ، ولهم ما قد كبير مثل ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) بها لدخل في عمود الشعر . وأما نجد أن تلتزم في القصيدة ، ولكن إذا كان المحرمون والاسلاميون قد استمروا المظلم الظلي للقصيدة ما لنا نجد الشعراء المحدثين ، من بشير وإبي نواس ، ومن جاء بعدهم ، قد تركوا أكثرهم المقدمه الظلية للقصيدة ، وبدأوا هم بالفول ، أو بوصف الراح ، أو بدون مقدمات على الإطلاق .

إن قصيدة المقات قد حذفت كل التقاليد الفنية للترجمة في القصيدة العربية ، شكلاً ومضموناً ، موشحوماً وفكراً ، خيالاً وصورة ، لفظاً وأسلوباً وموسيقى ، وبالتالي فقد رست لنا عمود الشعر . والقصيدة العمودية المترتبة هي قصيدة مترجمة مقيدة ، والعمود هو الفن لا بد فيه من القيد والمثل العربي يقول : لا يحيا الفن بدون قيد ، فمن خلال القيد الفنية تظهر معرفة الشاعر وموهبته الأصلية ، والعربية في الفن هي استعمال الفن المعجزة لا تعني قدرات عبريته ، من حدس شك بنو

وليس من الصحيح أن نضد ذلك اعتماداً مياً ، وكان الدكتور أحمد ركني أبو سادي رابح مدرسة أبو بكر ، في قصيدة (١٨٦٤ م - ١٩٥٥ م) يرى أن شك المصروف أو المصنف للقصيدة حاداً ، من هن . ومن ذلك يسير أكثر التأثيرين على عمود الشعر ، ممن يذهبون إلى أن الوزن التقليدي يجبر الشاعر إلى استخدام أسلوب وألفاظ تقرب بجلودها وأعمال عقله الشاطر ، وتطلى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتعلم من أسامه وشخصيته . وعندهم أن هذا الشكل لا يتصف بالكمال ، وهو غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والتجارب والحالات الشعرية عند الشعراء المعاصرين .

ومن الخطأ أن منابع مذهب الذين يرمون المصياغة الكلاسيكية بأنها تقليد الشاعر على أبداعه ، وشخصيته ، ولا تسمح للقوة الخلاقة ، الكامنة فيه أن تكشف عن نفسها ، فهي وإبي أن المصياغة الكلاسيكية لا يمكن أن نضع

عمود الشعر وشعرنا المعاصر

حبة حام الأبداع والظهور الشخصية ، ولا مانع حرية التعبير واستقلاله الشخص . وكان أبو شادي يكرر أنه يهدف إلى التحرر من قيود لا ضرورة بها لا إلى التحرر من الواحد العمية حملة ...

إن القصيدة العمودية بموسيقاها الجميلة ، وبمعها الوقع ، وجمالها الفني الأخاذ ، أصبحت في العصر الحديث مجالاً للنقد . ونحن لا ننكر أن بعض هذه التغيرات يمكن التحرر منها أو التجاوز عنها ، أو التحوير فيها ، لبح الشعر قسماً أوفر من الحرية ، لكن ذلك لم يكن يجوز - على أية حال - الذين التزموا بعمود الشعر من القاد العرب ولا يعني هذا أيضاً التحرر من كل القيود .

إن الشعراء المحدثين في العصر الماضي قد تجاوزوا بعض قيود عمود الشعر ، وأدخلوا تعديلات واسعة في القصيدة ، فلما كان الشعراء الإسلاميون أي شعراء العصر الأموي ، قد أدخلوا في الشعر قصيدة الأراجيز ، فسان الشعراء المحدثين قد أدخلوا قصيدة الموشحات ، وجندوا في كل عناصر الشعر ، جندوا في الشكل والمضمون وفي الوزن والقافية ، وفي التخييل والصورة الشعرية ، أي ذلك كله وبجانب ذلك وجد نقاد محافظون متعصبون للتقديم ، كأي عمرو بن العلاء والأصمعي وابن عبيدة وغيرهم . فابو عمرو شديد التعصب على المحدثين ، لطروجه من عمود الشعر ، أي هو شديد التعصب على الشعراء الإسلاميين كذلك ، وكان لا يرى الشعر إلا للجاهليين ، وكان أشد الناس تسلماً للرب كما يقول ابن سلام (٢٢١ هـ) ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين ، فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم .

إن مثل ذلك التعصب للتقديم موجود في الأدب الأوروبية ، فقد كان هوراسي الشاعر الروماني يرى أن لشعراء الإغريق هم المصاحح انتهى نصيب أن تدرس لبلا ومباراة ، وأن الشعر ينبغي أن ينظم كما كانوا ينظمونه ،

والتيك في العصر الكلاسيكي في أوروبا كانوا يسمون بالمدح الإغريقية القديمة . وهناك طائفة من القاد أنصت المحدثين وتحرروا ، بل دافعت عنهم ، ومنهم طيف الأحمر (- ١٨٠ هـ) ، والحافظ (- ٢٥٥ هـ) ، وابن فنيبة (- ٢٧٦ هـ) ، وابن المعتز (٢٩٦ هـ) .

وعنه هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر ، وتحكيم طائفة من القاد له في الشعر في القرنين الثالث والرابع تحكيماً شديداً ، ولقد كان نقاد القرن الثاني يعرفون عمود الشعر بمشيمونه وفصحاء ، لا ينصه وفصحاء ، بسفكس نقاد القرن الثالث الذين عرفوا بعمود الشعر بطقته وحده ، وتعديلاً عنه في كتبهم ، وكذلك فعل نقاد القرون الرابع . ومن ذلك نصرف مشيمون القصيدة العمودية المترفة للورن والقافية ، أو المترفة لعمود الشعر العربي التزاماً كاملاً .

كما نرى امتداد فريق من القاد في تحكيم عمود الشعر في قصص المحدثين ، وفي تصانيف لشعراء المولدين ، ولا يفلو عصر من عصور الأدبية من متعصبين لشعر الأرائل من قصص المحدثين ، شعراء ، جندوا حذوه ، ويقلدونه بغير حياء .

فإن من شعراء من خرجوا من أهداب الكلاسيكية ، تحرروا من الأوزان الشعرية بمرورهم الزوالة في الضيق ، قد نظروا إلى عمودية القصيدة ووزنها عروث صرة حصة ، فأنصرفوا عن الأوزان القديمة ومن الأوزان بولندية جنة وأبقوا على الشعر النحر والمرسل وأبشور ، وغير ذلك من صروف المحدثين في القصيدة الشعرية ، فصنع كل الإمكان في الخروج من عمود الشعر مرة أخرى ، وهؤلاء لعمود الشعر والقصيدة العمودية مذهبهم اصطلاح آخر غير اصطلاح التقديم ، الذي أسس إليه من قبل ، فالقصيدة العمودية لديهم هي الصورة البدئية لشعر الحر أو المحدث ، ولا ريب أن الشعر لحر هو خروج كائن على العمودية وسمي العمودين ، ومن أجل ذلك كان الخلاف بين الكلاسيك المعاصرين حوله شديداً صيفاً ، كما

كأن الخلق من قبل شديدا عتيفا حول
يحدد أن تمام وأضرابه .

أن القصيدة الممودية تصير عر روح
السنار الأصل العجينة الرقيقة ،
وتتأثر بموسيقاها وصالتها
وبمخاطبتها على كل تقاليد القصيدة
ويبدأ لغة ، وهي تلقى الحرية التي
لا تسد إلى أساس على خالص .

والشعر الحر ظهر في فرنسا ، منذ
عام ١٨٣٥ . وأشر إلى التجلثا واللب
وغيره ، ونظم اليوت شعرا حرا ،
كما نظم ماكوفسكي شاعر روسيا الشعر
الحر وحق أيديولوجية فيه ، وظهر
أشعراء النمريون في ألمانيا من دعاء
أبدية النمري ، مدادوا مد أوائل
القرن العشرين يطبقون مراحات
الإحصاء والنمط والنمط في
الشعر والقصة والمرحمة ، بل وفي
الرسم والموسيقى ، وأخلوا بمطونتهم
في تنظيم القديم بحثا عن شيء جديد ،
وفي مقدمة المجموعة الشعرية النمرية
التي سموها « فجر الإنسانية » نادى
النمريون بصرخاتهم ، وقد أخلوا في
تنظيم أوزان الشعر والقصورج إلى
مبادئ الشعر الحر .

أن هذا كله يشبه ما نراه اليوم
بيننا من دعاء النمريين ، الذين
يتصورون أن عصر القصيدة الممودية
قد انتهى . وهم لم يبن نهج أبدا .

أن القصيدة الجديدة المرتبطة
بالموسيقى العروضية عند اعتاد والمأثر
وخاص وأبي شادي وأبي ماضي ومطران
وسكري ، لا تزال هي سيده اليوم
حتى اليوم ، مهما عدت مراحات الشعر
الحر التجرد من الوثن الشعري
المروثي عند شعرائه الذين ظهرت في
مطامير لثالث الثاني من القرن العشرين .
وأذا كان شعراء هذا الشعر الجديد
هم سيطروا الجديدة على موسيقى
القصيدة الحديثة ، هم قد طرخوا
الموسيقى الخارجية للقصيدة كذلك
فكيف يمكن للمؤلف أن يثابر أو يثابر
بهذا الأسلوب الشري البه من النهاية ؟
ومن أجل ذلك نادى المعتاد والرياء
وعزير بألفة وصالح جودت وغيرهم بأن

هذا الشعر الجديد أولى به أن يسمى
الشعر المنصور ويؤكد عزيز بألفة من
مقدمته لديوان « أصداء الحسرية »
لشاعر عبد الله شمس الدين بألمعية
هو المعتاد .

وقد أصبحت نازك الملائكة مد صير
ديوانها الرابع « شعره الشعر » تناسبا
تبار الشعر الجديد ستوف من يوم
عزيم . وسرجع النشراء إلى
الأورال الشطرية ، بيد أن خاضوا في
الخروج عليها ، والاستهانة بها
مع أنها كانت ترفع حركة الجسد
النمري ، وأصدرت كتابها « قضايا
الشعر » لتفان عنه وتؤكد أتمناه
إلى الأورال العروضية الخيلية .

ومن شعراء الشعر الجديد فريق
كبير يتأدى بمباحمة نرات وعموده
القصيدة وتعاليفها العنية الأصيلة .
يقرر لوسط في كتابه « الشعر » أن
القوى الشعرية الكبرى - أي الجيدة
- تستخدم كل أدوات الحكاية ، وهي
الإنشاع والانسجام والوزن ، وبإدراك
بلاطون في كتابه « المشوئين » : أي
« هو أي الجيدة » ويجب من هذا
أنقول : بأنه الفن الذي يلك ، أي
مع . . . فإن هذا الشعر الذي
يتج الناس إذا خلا من الموسيقى
الحميلة ، وإلغيات غلبة الرأفة التي
تجدهم مودة الشك الأسلة المستتلة
إلى وزن قوى من الرأف والقسم الغية
والموسيقى الضمية التي تليها المظفة
والخيل وعبقرية الشاعر في رسم
الصور .

أن الشعراء الجدد الذين حافظوا على
التفخلة فللون جدا ، وهم قد تركوا
للموسيقى المرحمة إلى لتأجيل مفسدة
لم تمنح أصحابها حظا من التأخير في
وجدان السامعين والقراء .

على أن كل جديد لا يجالي الإصالة
ولا يصعد من روح الفن ، ولا تترك
للتراث ، ولا يعادي المذاهب الأخرى
ليصرعها ويقف على أشلائها ، هو
جديد إنساني النزعة ، لا يمكن أن
يأخذ أحد . . . لكن المصارعة في
ميدان العس تقس روح الفن
نفسها ، ولا تشر جديدا .

الشعر : مروان بن أبي حفصة : ولم يذوق لاحتة بسده
شعرا : وكان يقول عن شعر أبي تمام : « أبي كان هذا
شعرا » فكلام العرب منطوقه : «

[illegible]

والعقل السلي بواع مفرقة الى اجسام القديمة ، واذ
كان هذا التقدير حائرا في كل شيء ، فلا يجوز ان يكون
في الادب لان طبعه الانبثاق والاصالة . واذ عجب لى
بعد منهم جاء الادب بعيدا عن النقص عن اندائنا واضح
نواص عبقه لا يحكم فيها الحسب العاطفي ، والاتحاد
الانساني ، وابتعد عن الانغلاق لاكتشاف عوالم جديدة
مجرد التحد . والفرد في شموله وعمقه لا يخضع لقوة
ما يجعله له نوعا ونفائدا يجب ان يترسخها اصابعه
بذوق واتهم ، وجاء ما نهنا عمقه حتى من وجوده .

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠
 ٢٠١
 ٢٠٢
 ٢٠٣
 ٢٠٤
 ٢٠٥
 ٢٠٦
 ٢٠٧
 ٢٠٨
 ٢٠٩
 ٢١٠
 ٢١١
 ٢١٢
 ٢١٣
 ٢١٤
 ٢١٥
 ٢١٦
 ٢١٧
 ٢١٨
 ٢١٩
 ٢٢٠
 ٢٢١
 ٢٢٢
 ٢٢٣
 ٢٢٤
 ٢٢٥
 ٢٢٦
 ٢٢٧
 ٢٢٨
 ٢٢٩
 ٢٣٠
 ٢٣١
 ٢٣٢
 ٢٣٣
 ٢٣٤
 ٢٣٥
 ٢٣٦
 ٢٣٧
 ٢٣٨
 ٢٣٩
 ٢٤٠
 ٢٤١
 ٢٤٢
 ٢٤٣
 ٢٤٤
 ٢٤٥
 ٢٤٦
 ٢٤٧
 ٢٤٨
 ٢٤٩
 ٢٥٠
 ٢٥١
 ٢٥٢
 ٢٥٣
 ٢٥٤
 ٢٥٥
 ٢٥٦
 ٢٥٧
 ٢٥٨
 ٢٥٩
 ٢٦٠
 ٢٦١
 ٢٦٢
 ٢٦٣
 ٢٦٤
 ٢٦٥
 ٢٦٦
 ٢٦٧
 ٢٦٨
 ٢٦٩
 ٢٧٠
 ٢٧١
 ٢٧٢
 ٢٧٣
 ٢٧٤
 ٢٧٥
 ٢٧٦
 ٢٧٧
 ٢٧٨
 ٢٧٩
 ٢٨٠
 ٢٨١
 ٢٨٢
 ٢٨٣
 ٢٨٤
 ٢٨٥
 ٢٨٦
 ٢٨٧
 ٢٨٨
 ٢٨٩
 ٢٩٠
 ٢٩١
 ٢٩٢
 ٢٩٣
 ٢٩٤
 ٢٩٥
 ٢٩٦
 ٢٩٧
 ٢٩٨
 ٢٩٩
 ٣٠٠
 ٣٠١
 ٣٠٢
 ٣٠٣
 ٣٠٤
 ٣٠٥
 ٣٠٦
 ٣٠٧
 ٣٠٨
 ٣٠٩
 ٣١٠
 ٣١١
 ٣١٢
 ٣١٣
 ٣١٤
 ٣١٥
 ٣١٦
 ٣١٧
 ٣١٨
 ٣١٩
 ٣٢٠
 ٣٢١
 ٣٢٢
 ٣٢٣
 ٣٢٤
 ٣٢٥
 ٣٢٦
 ٣٢٧
 ٣٢٨
 ٣٢٩
 ٣٣٠
 ٣٣١
 ٣٣٢
 ٣٣٣
 ٣٣٤
 ٣٣٥
 ٣٣٦
 ٣٣٧
 ٣٣٨
 ٣٣٩
 ٣٤٠
 ٣٤١
 ٣٤٢
 ٣٤٣
 ٣٤٤
 ٣٤٥
 ٣٤٦
 ٣٤٧
 ٣٤٨
 ٣٤٩
 ٣٥٠
 ٣٥١
 ٣٥٢
 ٣٥٣
 ٣٥٤
 ٣٥٥
 ٣٥٦
 ٣٥٧
 ٣٥٨
 ٣٥٩
 ٣٦٠
 ٣٦١
 ٣٦٢
 ٣٦٣
 ٣٦٤
 ٣٦٥
 ٣٦٦
 ٣٦٧
 ٣٦٨
 ٣٦٩
 ٣٧٠
 ٣٧١
 ٣٧٢
 ٣٧٣
 ٣٧٤
 ٣٧٥
 ٣٧٦
 ٣٧٧
 ٣٧٨
 ٣٧٩
 ٣٨٠
 ٣٨١
 ٣٨٢
 ٣٨٣
 ٣٨٤
 ٣٨٥
 ٣٨٦
 ٣٨٧
 ٣٨٨
 ٣٨٩
 ٣٩٠
 ٣٩١
 ٣٩٢
 ٣٩٣
 ٣٩٤
 ٣٩٥
 ٣٩٦
 ٣٩٧
 ٣٩٨
 ٣٩٩
 ٤٠٠
 ٤٠١
 ٤٠٢
 ٤٠٣
 ٤٠٤
 ٤٠٥
 ٤٠٦
 ٤٠٧
 ٤٠٨
 ٤٠٩
 ٤١٠
 ٤١١
 ٤١٢
 ٤١٣
 ٤١٤
 ٤١٥
 ٤١٦
 ٤١٧
 ٤١٨
 ٤١٩
 ٤٢٠
 ٤٢١
 ٤٢٢
 ٤٢٣
 ٤٢٤
 ٤٢٥
 ٤٢٦
 ٤٢٧
 ٤٢٨
 ٤٢٩
 ٤٣٠
 ٤٣١
 ٤٣٢
 ٤٣٣
 ٤٣٤
 ٤٣٥
 ٤٣٦
 ٤٣٧
 ٤٣٨
 ٤٣٩
 ٤٤٠
 ٤٤١
 ٤٤٢
 ٤٤٣
 ٤٤٤
 ٤٤٥
 ٤٤٦
 ٤٤٧
 ٤٤٨
 ٤٤٩
 ٤٥٠
 ٤٥١
 ٤٥٢
 ٤٥٣
 ٤٥٤
 ٤٥٥
 ٤٥٦
 ٤٥٧
 ٤٥٨
 ٤٥٩
 ٤٦٠
 ٤٦١
 ٤٦٢
 ٤٦٣
 ٤٦٤
 ٤٦٥
 ٤٦٦
 ٤٦٧
 ٤٦٨
 ٤٦٩
 ٤٧٠
 ٤٧١

فصع على منزل عمر ، ومكى عند مشيد اليا لآ
المقدمين وهو على منزل الدائر ، والرسم العالي ، أو
يركبه حمارا أو نطلة لآ مقدمين رجلا على المائدة والسرير
أو يرد على الماء العذبة الحواري لآ مقدمين ووردوا على
الأواجن وأطوا ، أو يقطع أى المصنوع مناسبه امرجسي
والورد والآ لآ مقدمين جروا على قطع مناسبه الشرح
في نهار ومضى جد يوم صبح اثناء كن صبه نرك
اشعر بالحياه والجمع والحفارة ليغري الى اشياء لا
يحسبها ، ولا يعرفها

قال خلف الأحمر : « قال لي سبعة من أهل الكوفة ما
عجبت أن أشعر حال أنت فيصوماً وحجاً ، فأجبت
لهم : « وقلبي أنت أحداً وتعباً ، فلم يحفل لي »
أر الإحسان والتفاح يشبهان في الكوفة ، وكلاهما ليس
مفضل من شريب يقع على أشعر إلا تثنى بهما ؟ وما لا
شك فيه أن التصيد الناجية صدى صادق لحالة الشعراء
الناجيين ، فقولها « ونجها » وتعباً موضوعها التي
تسقطها وحدة معوية هي في الواقع ، انعكاس رائع لآثر
الجنة . وفي المعاني أن أجمل شعر عربي ، والصقة إلى



الدكتور محمد حاج حسين

عمود الشعر

بقلم الدكتور محمد حاج حسي

في حقيقه فانوس امير في نفسه ان يملك
 ٧٠٠٠٠٠ في كل طرفه ان شاء الله تعالى -
 عرب عيشه من طري لا يبداهه فيقول به ان عيشه
 لا يواقه فيقول: ليس هذا من عيش ثعلب واصراة مني
 يحفظ الشعر ولا يقول: وانما يعرف الشعر من دمع
 امره

وأنهم لا يعرفون إلا من عباد ، ودفع إلى مضامير
كما يعرف البحري ، ويعتبر القديم كان مثل تلميذ الأبي ،
في الرواية ، ويعتبر في الرواية ، من قديم
القديم ، ورواية عامة ، تقدم في القديم حتى أن أصحابه
يرون ، في محاولة في تحديد الأدب ضرب من الإحلال
بمبادئ الأدب التي لا يجوز تحويرها ، وكانت أبحاثهم
مستندة في الغالب أسدانة العالم لمجهره القديمة
وليس في نظريهم أمر صناعة مثل كل شيء ، وأقوى
خصائصه الفنية تقوم على خلق مطابقه للكل القديم ،
ويستند مقصوده في استعارة عن الذات - وهذا المرد قول
لا حكمة الفصاحة في شعراء المحدثين بضمارة بن عقيل
وهو حميد جبر ، عاش في القرن الثالث الهجري ، وليس
له من مرد فيه شيء أنه كان يدونا بحدي القديم ،
وبحري على بعض الشعر الخالص ، بعض في أبنائه ،
بعد بن حن وأحر إلى شداد - ومن الإعرابي بحسب

الفسح ، واصدقه ، هو الشعر الجاهلي ، وبكى بيس من
الحنن على الشعراء ان تترجموه ، وحذوا حذوه بدافع
التمني ، فهذا يكون ذاتهم ، ويمثلون روح الانكسار
فيهم يرسموا ظلالا باهتة لشعر عث مبعوج .

واين فنية برسم صورة بقصيدة الجاهلية التي يحب
على الشعراء ان يهجووا نهبها ، فهي تبدأ بذكر الدمار
والدمار والالام ، ثم يشكو الشاعر ويكي ، ويحطب الربيع
المحجور الوحش ، ويسوف الرفيق ليحعل ذلك بها
لذكر اهلها القاعين عنها ، ثم يصل ذلك بالنسيم فشكو
شدة الشوق ، والم الوحد ، وفرد الصباية ليميل نحوه
القبوب ، ويسلمني به اعفاه الاسماع اليه لان اسيمب
قريب من النفس ، لائط بالعلب . ويستطرد الشعر بعد
هذا الى الشكوى من التعب والسرور وسرى الليل ، وحرارة
الرمضاء ، وانقضاء الرحلة والبعير ، ثم يلغ اشعر فاته
وهو منزل ونس من ابرؤسه ويحطب دره بالمدح ، او
يقدم اليه مطلباً يوصفه لمحدث بلسان مبلله

وبو ان النقاد اصابوا بالشعراء لاحتفاء اشعر الجاهلي
في حوه انداحلي الذي يرمي على الصدق القبي ، وحرارة
المواطف ، وسفاحة الفئ ، وقربه من النفس ، لاسموا
الرمي ، وادوا حكمة عظيمة للشعر . . اما الفلاسفة
المحارحي ، فليس في اي ضاء بلعن ، ولا اثر للشعر . .
بل على العكس يطيح به ، ويدفعه الى الحمود والهمود ،
فالموت .

ولا مشاحة ان الادب تكيفه محمدا ، . . في تعبير
اولاهما التحريه التي تمر دعيان ، والادب ، والادب ، وفيها
ثانيتهما هي التقاليد الادبية التي تليق بفالحة الكثر فقيها
الانسان والحياة والمجتمع ، وكلما اتسعت تصورات

وعرا مطلق حيه جديده ، فادا قصرنا ابعث على معدلحه
عدد محدود من الموضوعات في نهج قديم بقاء ، واصد
حراء مواء بعيدا عن التعبير عن الانسان والمجتمع ، ولكن
ابن لا يصو بهذه القيود ، فسر على ما يحطم انقواب التي
نضعها اسناد ، وسطيق الى هدفه شعبي فنيته . وعمود
الشعر كان المول الذي يتصب امام انطلاقه اشعر الى
عالمه الحي ، فكل من ثار به بدافع من فرديته الغريبة ،
وشعرته ابحتة طرد من حلة الشعراء . والنسي واور
العلاء المعري بدأ من دنيا لشعر فترة طويته وقد
حدثنا ابن خلدون ان شيوخه في لاديه كانوا لا يعدونهما
من اشعر ، لانها حرجا عني ما تواضع العرب عليه من
الشعر ، ونظما في موسوعات جديدة لم يعهدا اشعر
القديم . وهذا مبني ، لان الشاعر الحق كالليل الاتي
لا يمكن ان يعترضه عفات مهما تعددت ، فلا بد ان يصل
لي هدفه ، والشاعرية الصادقة تحطم كل هملد يضمه
استناد وانرواة امامها تعرفها عن التحليل والانداع ، فالعن
لا بد ان يحقق ذاتيته .
وكلام النقاد من عمود الشعر يشوبه الكثير من الموص-

قال المروتي في مقامة شرحه على حصة اي تمام :
« ويستحسن في شرف المعنى ، وصحة وجرالسه اللفظ
وامتقانه ، والاصابه في الوصف ، والمقارنة في التشبه
واشحام احراء الطم واتشامها على تخير فن لذند الزولب
وماسبة المستند منه للمعار له ، ومساوكة اللفظ
للمعنى ، وشدة امصائهما بنقده حتى لا مسافة سمعا ،
ومعنى هذا ان اي خروج على هذه الابواب السبعة يعد
خروجا على عمود الشعر ، فالمالمة في التشبيه والاستعارة
خروج على عمود اشعر . . ولهذا طرد ابو تمام من حبه
الشعراء . . لان شعرته كانت تدفعه الى ابتكار صور
شعرية فيها كل الجدة والطراة مما لم ياله القدماء .

ان مسافة الشعراء بعمود اشعر ضرب من الموت بهذا
اشعر الذي يجب ان يساير الحياة . والادبي من ذلك
حجوح هؤلاء النقاد والطلما الى تعدد وظائف الشعر حتى
لا نخرج الشعراء عنها ، كأنهم لم يكنهم الشكل يعمسون
منه تمرق ، بل عمدوا الى جوهر اشعر لزهق روحه
فشمس حمل للشعر اربع وظائف هي الامر والنهي والاحبار
والاستفهام . ويسرع عن هذه الاغراض الاساسية انديح
والحفاء ، وانراء ، والاعذار ، والعرب ، والتشبيه ،
ديويجف .

وحاول قدامة بن جعفر ان يحصر الشعر في معاني لا
يعدها . كما ان ابا هلال الصمكري في ديوان المعاني قسم
الشعر الى اربعة اقسام : انديح ، والهجاء ، والفخر ،
والنسي . وفي اقسامه في مكان آخر الوصف ، ووضع الرثاء
محض غرض . . وفي هذا القسم كتب من الاستغراب
والحفظ لان الهدف الذي كان يضعه هؤلاء النقاد امامهم
الشعر جرح . . . ان يعرف اراءات معديهم
للحياة ، وامندوا الى آفاق لم يعرفوها في حاضريهم ، فلا
بد ان يطلقوا مع قنيتهم في التعبير عن ذاتيتهم ، وحياتهم
التي لا تنق مع ما اراده النقاد من تحجير لها .

والواقع ان الفنون الادبية لا يقيمها النقاد مهما حاولوا
من التهمة عيبها ، وسكبها في قوالب جامدة ، وانما يكفها
الانشاج بعني بقية ، فهو الذي يحدد اخيرا معالم النقد
الحديد ، وهو الذي يدع ، ونائي اجبال جديده تسايير
هذا الابداع ، وتسميه ، وتستحسن منه الاصول الادبية
الصحيحة لتكون نراسا لاجيال القادمة في دفع عربة
استجد الى الامام

ورغم سيرة اسناد ، واسع نفوذهم لم يهف الشعراء
مام خصمهم من في الادي . فتعدوا ، وواخوا يبدعون
عن حفس هذه لاصوب النقدية التي تحاول ان تحد
من انداعهم

والحق انهم بحاستهم العسة المصادفة كانوا اقتر على
فهم وظيفة الشعر ورسالته من هؤلاء اسناد وحيدوهم
بالقسوة احيانا فعل بشار بن برد عليم علم ان ميموده لا
يستشهد بشعره في كتابه ، فسلط عليه لسانه انسلط ،

ليلة «الكورنيش»

بالي في شط بيروت هوى
 لم يمش إلا كما عاش النفا
 من كالطيف ، ولي منه رؤى
 وسويعات متى اذكرها
 لا تسبي .. وسل الارض اني
 لاح في التي حياتي واندر
 املاؤى وحلمنا قد عبر
 دارسات ، ومار ، وعبر
 هاجت الذكرى قلبي المستمر
 رويت من مصر دمعي المنهمر

ريح عني عباد بالذكرى الى
 قد هفا قلب الى قلبه
 همسات ، وعشاق ، وهوى
 لبت أنى ويدي في يدها
 كلما هب عبا اسمه
 فرى نغم من اعداءه
 وراى ...
 وسقام ... هوى

سنة ١٥٠٠ ...
 نوحا من ...
 ما ...

سعيد القيسي

من «الحررة الوهمي»

لبن

وقد كان انصار القديم هؤلاء عجا في تعديهم له برون
 فيه كل جمال واصاله .. حتى في العصر الاموي لافس
 لشعراء منهم عنت كثيرا فابو عمرو بن العلاء يقول عن
 حبيب .. لو عاش يوما واحدا في الجاهلية لما فضل عليه
 احد من الصراء .. كان مجرد انحاء في الجاهلية هي
 اقياس اصحح للشعر .

ان عمود الشعر محو دور كل اصالة وانتكار .. والشعر
 بدوهما لا يأتي له ب يكون شعرا ، فالتقليد في الفن قتل
 له ، واطاح به الى الصاء . والشاعر الحق هو الذي
 تكشف دما حديده ، وينصرتا بانفسنا ، وبربنا معرفة
 بها ، وبعض امعاء احياء بما فيها من تدافعي عجب ...

محمد حاج حسين

مكة المكرمة

وهذه لاذع الهجاء ، فمسا سيويه لقوة الشعر ، وراح
 يستشهد بشعر شار . وايو نواس كان اقلد من هؤلاء
 اسعاد جميعا على الادراك الواقي لرسالة اشعر ، بعد مبر
 بحاسة مقدرة مباركة دلمه الى الوقوف نصف امام هؤلاء
 اسعد ، ودعا الى تحرير الشعر من وثقة انقادهم . وهو في
 مجديده لم يحطم القيم الهامة لشعر القديم .. وكل ما
 في الامر انه دعا الى ان يكون الشعر صدى صادقا للحياة
 الاجتماعية والسياسية التي يحياها اساس في بغداد .. في
 عصر ركت فيه الحصارا وبعث وماست القصور ليهة ،
 وابحر العمران ، ونفجحت العقول . فاحساس ابن نواس
 برسالة الشعر دمه الى هذا الاتجاه مقاوما بهذا تزعمت
 ابرواة والنحاة والمفاد الذين كانوا يعملون على عودة اشعر
 لسط احاديثي .

عليه خزندار

ما بعد الحداثة

عن الحداثة وما بعدها

«التناص أصل الحداثة»

الحداثة — كما هو معروف — مذهب أدبي ، ولكنها في الوقت نفسه — وكما يدل عليها اسمها — فترة زمنية أو تاريخية ، بدأت في زمن ما وانتهت وأغلبها يعرف بما بعد الحداثة ، ولو أن بعض النقاد وسهم ليويتار يقرر أن ما بعد الحداثة ليس نهاية الحداثة ، وإنما الحداثة في صورتها المتطورة وهذا يعني أن الحداثة لم تنته بعد ، ولكن هذه النقطة موضع خلاف وجدل بين النقاد ، وهو جدل سيمتد ويتشعب إذا تساطنا عن ميلاد الحداثة نفسها وحتى بدأت ، فالبعض يرى أنها انطلقت من انحسار الرومانطيقية وانطلاقة البرناسية والرمزية ، والبعض يرى أنها انطلقت من جيل إنزاباوند ومعاصريه ، ولا أريد أن أعرض لكل هذه الآراء فليس هذا موضوعي وإنما أريد أن أقرر أن الحداثة ولدت من رحم التناص ، وإلى حد ما ما يسمى بالـ « PARODY » أو المحاكاة الساخرة ، وقد يقال أن التناص قديم قدم النص نفسه ، وهذا بالطبع صحيح ،

فالإلياذة — عن سبيل المثال — لفرجيل ليست إلا تناصاً للآوديسا قهرميج ، وقد يقال أيضاً أن « البارودي » قديمة « رُسَيْتِي » كتب بحثاً مطرلاً عنها ، وذكر أن أول إشارة لها ، وردت في بحث لاوكتاف ديلابيير في عام ١٩٧٠ ، وقد عرّفها بأنها فاصل يتخلل مسرحية كلاسيكية في فترة الاستراحة ، يقوم فيها الممثلون بمحاكاة العمل الكلاسيكي وتحوير معناه بحيث يتحول إلى عمل مضطك مستخدماً النص نفسه ، للتسرية عن المشاهدين ، ثم يعود جينيت ويقرر أن « البارودي » تضرب بجذير أعق من ذلك في التاريخ ، ولا أريد أن استعرض بحث جينيت ، وقد حددت المرجع ، وعلى القارئ أن يعود إليه إذا أراد الاستزادة من هذا الفيض ، بعد ذلك نجد أن باحثين يقرر أن الرواية نشأت من البرليسك (BURLESQUE) وهو مشابه للبارودي ، وقرين له ، أي كلمات أخرى نشأت من فن الشعب أو الطبقات المسحوقة كصرخة احتجاج ضد الفن

(والفكر المهيمن) للطبقات الأرستقراطية والأدب الكلاسي الذي يمثلها ، والحداثة نفسها انطلقت من الموقع نفسه ومن الفكرة نفسها كصرخة احتجاج ، وربما ثورة ضد الأدب الكلاسي الذي تكلم ، وبالتالي ضد المجتمع البورجوازي المهيمن الذي فرض نمطا جديدا للحياة تطور من المورخوارية ، مروراً بالإمبريالية ، وانتهاء بما يعد الإمبريالية ، وسيطرة المجتمع الاستهلاكي والميديا ، أو ما يسميه ميلان كونديرا بسيطرة الـ (IMAGUOGUES) التفاضل إنون قديم ، وكذلك البارودي (والبارودي نوع من أنواع التفاضل) على أن الحداثة تتميز بأنها انطلقت من التفاضل ، مدلاً من أن تنطلق من الواقع وتحاكيه ، وهي ما يسمى بالـ (MIMESIS) أو (REPRESENTATION) كما هو الحال في الدراما الإغريقية ، أو الرواية الواقعية ، ولكن هذا لا يعنى أنها - كما يدعى البعض - تشير إلى نفسها (SELFREFERENTIAL) أو تشير إلى نصوص سابقة وحسب ، دون أن تشير إلى الواقع ، ذلك لأن النصوص السابقة روايةً وتاريخاً (ولتاريخ نص وأيضاً سرد (NARRATIVE) تشير إلى الواقع والنص الحديث عندما يتضمن النص القديم ، فإنه يشير إلى الفرق بين واقعين ، الواقع الكلاسي (أو الرومانتيكي) أو واقع البورجوازية في مراحلها الأولى) والواقع الحديث وهذا ، ومن هذا المنطلق فإننا نستطيع أن نحدد بداية دقيقة للحداثة وهذه البداية تتمثل في رواية (بترسبوج) نكاتب الروسي أندريه بيل ، وفي قصيدة ليباب THE WASTE LAND وقد نشرت (أي رواية بترسبوج) فصلاً في إحدى الدوريات الروسية في العقد الأول من القرن العشرين ثم نشرت بعد ذلك في كتاب في عام ١٩١٥ . ورواية في ظاهرها تدور كرواية واقعية

السرد طولي (LINEAR) والرواية تخضع لقانون الغائية (TELEOLOGY) ثم أنها تركز على الحدث الأرسطي أو الـ (PLOT) ، ولكنها تعود وتنسف (SUBVERT) كل ذلك لتتحول إلى بارودي للرواية الواقعية . ولابد هنا من تلخيص هذه الرواية ، أو تلخيص حدثها ، ولو بشيء من الاختصار . خاصة وأنها تشكل أول معلم من معالم الصداق

أحداث الرواية تدور في روسيا في عام ١٩٠٥ ، حيث كانت تخوض حرباً خارجية ضد اليابان ، وحيث كان الداخل يغلي بثورة داخلية ، وتكلف إحدى المنظمات الثورية واحداً من أعضائها بقتل أبيه ، وتورده بقبلة زمنية ، والاب سيئاتور وواحد من دعاة النظام ، وفي البداية وتحت تهديد من المنظمة يتصفيه الابن إذا لم يقتل أباه ، يقدم الابن على توقيف القبلة الزمنية ، ويضعها في غرفته ، على أن يضعها في غرفة الأب فيما بعد ذلك ، ولكن الابن يترجح بعد ذلك عن قتل أبيه وخاصة بعد أن أعده أحد زملائه في المنظمة ، وهو حلقه الوصل بينه وبينها من هذه المهمة ، ويذهب إلى غرفته ليقدف بالقبلة في البحر ، ولكنه لا يجدها ، ذلك لأن الابن في سبيل أن يعرف حقيقة ابنه يذهب إلى غرفته ويجد صندوقاً مشبوهاً فيجعله إلى غرفته ليبحث عن حقيقته فيما بعد ، ولكن القبلة زمنية وستتفجر حتماً ، وهنا نصل إلى ذروة الحدث أو الـ (CLIMAX) فهل سيتحقق الحدث الأرسطي ، أو الراقص ؟ .

هنا يحدث النسف أو (SUBVERSION) للرواية الواقعية ، ويتحول الـ (CLIMAX) إلى الـ (ANTI CLIMAX) أو الذروة إلى لا ذروة ، أو إلغاء الحدث الأرسطي ، والحداثة رغم أن اسمها مشتق من الحدث تلغي الحدث ، وليس في كل روايات الصداقة أي

حدث أو بطل ، فقد انتهى الحدث وانتهى البطل بعد أن انسحق الفرد مع تحول البورجوازية إلى الإمبريالية وهذا ما يحدث في رواية « بترسبورج » . الأب بطل الرواية فقد هذه الصفة فقد أحيل إلى التفاعل . وفقد وظيفته كركيزة من ركائز النظام الحكم ، والحدث وهو انفجار القبيلة لم تعد له أية أهمية ، فلو قتل البطل فإن قتله لن يؤثر في مسار الأحداث ، والقنبلة تنفجر فعلاً بعد ذلك ولكن انفجارها وهو الحدث الأرسطي لتوقع) لا يقدم ولا يؤخر ، أي أن الحدث الأرسطي ينتهي إلى (FARCE) أو إلى بارودي ينسف الرواية الواقعية

والرواية تختبر بجانب الحدث الرئيسي على أحداث جانبية ينتظمها الحدث الرئيسي ولا تدل بوحدته — وحدة الحدث كما هو معروف هي أهم الوحدات الأرسطية ثلاث ، حدث واحد في مكان واحد وفي زمن واحد ، ووحدة الحدث مهمة أيضاً في الرواية الواقعية — أهم هذه الأحداث هو هروب أم البطل ورجعة الأب المحط لقتله ، مع عشيق إيطالي إلى أوروبا ، ولكن الأم ما تثبت أن تعود ويعود الوفاق بينها وبين زوجها وهذا خروج واضح ومقصود على الرواية الواقعية ، ذلك لأن بطل الرواية الواقعية عندما تخون زوجها لابد أن ينتهي بها الأمر إلى الانتحار كما حدث لايمابوندي وأنت كلونينا ، فالعلاقة الزوجية الوثيقة شرط أساسي من شروط البورجوازية في مراحلها الأولى ، وهي الطنقة التي وصفتها وعبرت عن مصالحها الرواية الواقعية وإذن فإن عدم انتحار زوج الأب إرهاباً بانتهاء مرحلة من مراحل البورجوازية ، وهواد مرحلة أخرى ، أو بتعبير آخر إرهاباً بالحدث حيث يتحول الحب وكل شيء إلى سلطة لا تصلح للاستهلاك إلا لمرة واحدة ، وهو ما يمكن أن نسميه (COMMODIZATION OF LOVE) وهذا

ما تزكده لنا رواية بوليس لجيمس جويس ، والرواية في حد ذاتها — وخاصة فيما يتعلق بعمارها — مبني على التناص ، ولكنها في مضمونها أيضاً تقدم لنا نصاً أو واقعا موازياً للأوديسا لهوميروس ، وساحر حديش في الفصل الخاص بنوزيكا والذي تدور أحداثه خارج مدينة دبلن في الشاطئ المعروف بساندي ماونت (SANDY MOUNT SHORE) ، وهو مكان رومانطيقي بعيد عن ضجة المدينة وصراخها اليومي ، وامن أيضاً رومانطيقي ، وهو الاصل مع انحدار الشمس وما تنصفيه على الأجواء من الران وظلال تلهب الخيال والفرايز في الوقت نفسه أي أننا إزاء سيناريو أو (SETTING) رومانطيقي ، وإبطال السيناريوهم ثلاث فتيات وثلاث أطفال ، الفتيات هن سيسى كافري (SISSY CAFFRY) وايدى بوردمان (EDY BOARDMAN) وجيرتي ماكديويل (GERTY MACDOWELL) ، وتوأمان وهما شقيقا ايدى بوردمان في الرواية من عمرهما ، وطفل رضيع في الشهر لحادي عشر من عمره ، ثم ليويلد بلوم بطل الرواية الذي يشاهد هذا السيناريو أو المشهد من كتب . وفي هذا الفصل نجد غير بص ، وبالطبع نجد تداخلاً بين هذه السموس ، بالطبع هناك أولاً النص البورجوازي الذي يتعلل في وجود أفراد العائلة الواحدة ، ثم هناك النص الرومانطيقي والذي سيتأكد عندما نلحظ في قراءة هذا النص ، وهناك أيضاً نص ديني كس ، حيث نص إلى أبطال المشهد ترايم تصعد مريم العذراء من كنيسة قريبة من الشاطئ ، وهذا يعني أن الحب (خاصة أن هناك ثلاث فتيات ورجلاً) ليس مشروعاً إلا إذا تحول إلى زواج تهازك الكنيسة وتوثقه ، ثم نجد نصاً إغريقياً ، عندما يتصارح التوأمين . ويحدثنا السارد بأن ثقافة الشفاق كانت قلعة

رمزية بناها أحد التوأمن ومدمها الآخر . وثقافة الشقاق
 تحيلنا وتجربنا غصبا إلى النص الإغريقي . وبالذات إلى
 نص إيريس (ERIS) إلهة الشقاق التي لم تدع إلى
 زواج بيليوس (PELEUS) وثيتيس (THE-
 TIS) فحات إلى الحفل رغم أنها غير مدعوة ومعها
 ثقافة مكتوب عليها . إلى الأجل ، وتتاقص عليها هيرا
 وثايا وأمروبيت ، واحتيربارس حكما لاحتياز الأجل
 فتمتحنها لافروبيت التي كافاته بخطط هيلن أجل امرأة
 وتزويجها له . ونجم عن تلك حرب طروادة المعروفة .
 والمشهد نفسه أو السيماريو يتكرر في الفصل الخاص
 بنوزيكا في رواية (بوليس) . يلعب الشقيقان بالكرة
 ويركلانها وتنتهي إلى حيث يقف ليوبوك بلوم . ويمسكها
 وأمامه الشقيقتان وثلاث فتيات ، ويقذفنها وتنتهي إلى حيث
 تقف جيرتي ما كودويل . وهنا تتحدد العلاقة . ونعرف
 أنها بين بلوم وجيرتي فعلى أى وجه تنتهي ؟ ثمة عدة
 نصوص يمكن أن تصد نهاية هذه العلاقة . ثمة النص
 الإغريقي حيث تقدم الفتاة (التي يجب أن تكون عذراء)
 قربانا للزوج أو الآلهة (كمثل ايفيجي أو ايفيجيا
 (IPHIGENIA) ، وثمة النص الكنسي أو الديني ، ثم
 النص البرجوازي ، وقد تحدثت عنهم آنفا . ثم يأتي
 النص الرومانطيقى . وهو النص الذى يصفى على
 الفصل . والحقيقة أن النص بارودى للغة روايات
 الرومانس ، حيث يتحدث عن سندريللا الفتاة الجميلة
 الفقيرة التى يأتى رجل أحلامها وينشلها من هذه هذا
 الفقر ، ويعيشان بعد ذلك في التيات والنبات . ثم يأتى
 أخيرا النص الحداثى الذى يقتحم هذه الأجواء حيث
 البحر والهواء النقى المشيع بالبرودة ، والثرانيم
 الكنسية ، واللعب لبرىء ، والأمل العريفة ، يأتى
 ليحدد لنا مصير سندريللا الحديثة . تتصاعد فجأة إلى

اسماء وتفتشها صواريخ نارية تشغل الجميع ،
 وتصرفهم عما كانوا عليه مدعيا بلوم وإلى حد ما جيرتي ،
 قاتى نص بعد ذلك سينتصر ويحدد العلاقة بينهما ؟
 بالطبع ينتصر نص الحداثة ، ويمارس بلوم وهو يشاهد
 جيرتي والمفتان الذى يتماعد عن سابقها وهى تتطلع
 إلى السماء ، يمارس جلد عمره أو العادة السرية ، ثم
 يغادر المكان وكان شيقا لم يكن ، والنتيجة بالطبع هى
 العمق الجنى والعمق الحضارى . وعمق الإنسان نفسه
 وخواقه ، وقبل هذه الأحداث بقليل تنور حوادث مشهد
 آخر بين زوجة بلوم نفسه وشخص آخر يمارسان فيه
 العلاقة أو الخيانة الجنسية ، ويلم نفسه يعلم ذلك
 ويعرفه ولهذا لم يعد إلى بيته عقب الظهيرة . وذهب إلى
 الشاطيء ، ولكنه في النهاية يعود إلى بيته والمقارنة
 بالطبع هنا واردة بين النص الكلاسي والنص الحداثى .
 بين سينيلوبى الأوديسا لهوميروس ، ومولى بلوم أو بنيبوب
 يوليس بجويس أى أن الحب قد أصبح مجرد سلعة ،
 ودخلنا عصر الحداثة ، حيث يقترن إفلاس الحضارة
 بعمق الإنسان وخوائه وانحفاء ذاتيته ومرديته وعجزه عن
 تميع مجريات الحياة ، وهو ما تؤكده قصيدة « الباب »
 لإليوت وهى قصيدة ناعسية لا تخلو أيضا من
 لبرودى .

وهى تستحضر لنا عدة نصوص منها على سبيل المثال
 لا المصر كتاب جيسى وستون « JESSIE WESTON »
 (FROM RITUAL TO ROMANCE) الملك المصيد
 THE FISHER KING والذى تردد اسمه في عدة
 أساطير ، وهو ملك عقيم يحكم شعبا عقيما هو الآخر ،
 أى النص هنا هو عن العمق ، ومن هذه النصوص أيضا
 الكوميديا الإلهية ورواية كونراد « THE HEART OF
 DARKNESS » .. إلخ

ومن الواضح أن إليوت تأثر بجويس وهذا حذوه في
التناهي ، وهو قد اعترف بذلك عندما قال بصورة غير
مباشرة ، معلقا على رواية « يوليس » . -

« I WISH FOR MY OWN SAKE THAT I HAD
NOT READ IT » كنت أتمنى لمصلحتي الخاصة لو
« لم أكن قد قرأتها (أى رواية يوليس) . .

والقصيدة — كما قلت — هي عن العقم ، عقم
الحضارة الغربية وإفلاسها وعقم الإنسان الحديث ولهذا
ساختار منها مقطعا بهذا المعنى ترجمة شاعرنا أحمد
عبد المعصى حجازى في كتابه (مدن الآخرين) : -

في الساعة النفسية ، حين ترتفع العيان والظاهر
من على المكتب ، حين تقف الآلة البشرية
أتراجع بين حياتين ، أنا تريزياس ، العجور
در لضرعين المغضنين

ورغم أنى أعمى ، أستطيع أن أرى في الساعة
البفسجية

في الساعة المخازنة التى تحث الحصى إلى السيوت ،
تُرجع للألمح من عرض البحر ، وتعيد كاتبة الآلة إلى
مسكنها ساعة الشأى

لترجع ما تخلف من فطورها ، وتشعل موقدها ،
وتعد لنفسها وجبة من المعطبات .

في فراغ النافذة ، علقت بلا مسالة اقمصتها الداخلية
حيث تدغدغها أشعة الشمس الأخيرة

وعلى الأريكة (سريرها في الليل) تكومت
جوارب ، وأحفاف ، ومشدات للصدر والخصر
أنا تريزياس ، العجوز ذو الضرعين المغضنين
الذى رأى المشهد وتنأ بالبقية
انتظر ، أنا أيضا ، الضيف المنتظر .

يصل . الغندور المدمل الوجه
نلسخ صفيح في مكتب عقارى .

يحاول استئثارها بمداعبت
لا قربها ، وإن لم تطلبها

حتى إذا تهيج وصمم ، هاجم على الفور
لا شيء بقطع الطريق على يديه المغامرتين
ولأنه لم ينتظر منها جوابا

فقد قلب فتورها إلى ترحيب
أخيرا يمنحها قبلة متفضلة
ويهيئ ملتصبا طريقه في ظلمة السالام .

.. .. .

الآن . وهى تنظر لسطة في المرأة ،
تتذكر بالكاد عشيقها الذى اختفى ..

وأشهد وأضح لا يختلف كثيرا عن المشهد في نوزيكا ،
وهو يتحدث أيضا عن تحويل الحب إلى سلعة ، أو الحب
الغريب (ONE - NIGHT STAND) ، والنص الإغريقى
أى نص تريزياس يؤكد فكرة العقم ، فتريزياس خنثى
عقيم دونديين مغضنين ، على أن هذه القصيدة يجب أن
تقرأ جنبا إلى جنب مع قصيدة « الرجال الجوف » ، التى
تؤكد لنا أن إنسان المداعة ، أو إنسان العصر الحديث
إنسان أجوف ، عدا أنه عقيم .

وقصيدة الرجال الجوف (THE HOLLOW MEN)
قصيدة تناسية ، وهى تضمن نص « انتقى عن الكوميديا
الإلهية ، وخاصة عن رجال الاعراف الذين يقفون على
حافة النهر ، نهر اشيروى ، بين الجحيم والفردوس ، ذلك
لأنهم لم يقرئوا شيئا يمكن أن يؤدى بهم إلى الجحيم ،
وبالمقابل لم يمارسوا الحرية الممنوحة لهم ليجنوا أو يفعلوا
شيئا يكامون عليه بدخول الفردوس ، إنهم رجال جوف ،
ويسوا أرواحا ضالة

يصح أن نسعى نقداً للغة ، ولكن هل يخرج «الإبداع» عن نطاق تلك ؟ ليس هو الآخر نقداً للغة ، وليس نقداً للواقع . وانهيار الحواجز بين «الإبداع» و «النقد» يقابل «نهيار الحواجز التي كانت قائمة ومنتهجة» بين الفلسفة والتاريخ ، وعلوم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ... الخ هل نستطيع على سبيل المثال - أن نقرر أن فوكو مؤرخ ، أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ... الخ يصعب ذلك بالطبع ، ولا نملك في النهاية إلا أن نقرر أنه كاتب وحسب . والتاريخ نفسه ، لم نعد ننظر إليه على أنه مصدر وإثبات لوقائع وأحداث - وما يسمى بـ «ثبات اسفائق» . إن لتاريخ أيضاً نص ، أي كتابة ، وبذلك أسقطنا كلمة «التاريخ من الاستعمال» ، وأدلفناها بكلمة «التاريخ» أي «التاريخ المكتوب» ، HISTORIOGRAPHY وهذا يعني أننا نتعامل معه كمد نتعامل مع أي نص آخر ، أي أنه يعكس نفسه ، أي يكتب نفسه ، إنه لا يحاكي أو يمثل وبالتالي لا يحتل الصدق أو الكذب ، أي لا نستطيع أن نقول إنه صادق أو كاذب أو صحيح أو مزيف ، إنه نص وحسب ، وهذا يعني أنه حاصص للتفكيك أو النص DECON- STRUCTION ويحتل غير قراءة .

إنه بالحصار لا يختلف عن الرواية ، بل إن البعض يسمي الرواية METAHISTORIOGRAPHY أي «ما وراء التاريخ المكتوب» ويمكن أن ننظر إلى الاثنين عن أنهما قطع والصاق COLLAGE/MONTAGE ، أو «توليف» تعاملاً كما يحدث في السينما ، وما يسميه المخرج الروسي الشهير إيرينيشيفكين «بالمونتايج الفكري» «INTELLECTUAL MONTAGE» ، هو أننا نأخذ صوراً للواقع أو العالم ، ونستلب هذه الأشياء من سياقها ، ونضعها في سياق آخر ، مما يعني أننا يجب أن نتعامل مع السياق الجديد ، وليس مع السياق القديم . أو

THOSE WHO HAVE CROSSED
WITH DIRECT EYES, TO DEATH'S
OTHER KINGDOM

REMEMBER US-IF AT ALL - NOT AS LOST
VIOLENT SOULS, BUT ONLY

AS THE HOLLOW MEN
THE STUFFED MEN

وأولئك الذين عبروا بأعينهم المتطلعة المشربة إلى
الفرديوس ، أولئك الذين عاشوا أحبوا هم يتذكروا
الرجال الجوف ، وإذا ذكرهم ، وهذا قد يحدث بالكاد
فإنهم سينكرونهم كرجال جوف ، الذين أحبواهم الذين
يعبرون مهر أشيون إلى الفرديوس ، ولهذا فإن التي تلوذ
دانتى إلى الفرديوس تلك التي أحبها وأخلص لها وهي
بياتريس ، وليس فرجيل والقران انكريم يحدثنا عن ذلك
عندما يقرر أن «الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا
المتقين» .

٢ . «نقد ... ما بعد أحداث»

العنوان غائم وغائم ، ويحتل غير معنى ، ويقتصر غير
تفسير فكلمة «النقد» لم يعد لها كما يقول بارت «أي
وجود ، أي ليس هناك «نقد» مقابل «الإبداع» ، لم يعد ثمة
أي وجود منذ ما لا زمني إلا للكتابة . ذلك لأن «إبداع»
إنتاج لغوي ، أو إنتاج «نص» لا علاقة له بالواقع ، أو
ما يسمى بالمشار إليه «REFERENT» حيث أن هذا
لا يعدو أن يكون وهماً أو أسطورة «MYTHE» أي أن
«الإبداع» رواية وشعراً ، أو على الأصح «نصاً» ليس مرآة
للواقع ولا يعكسه ، إنه يمثل نفسه ، ولا يشير إلى أي شيء
يقع «درجه» والحد أيضاً بدوره ليس إنتاجاً لغوياً ، قد

أبواق القديم ، وهذا ما تصيه كلمة «META» التي يمكن أن نتصورها على أنها «الواقع الآخر» .

أسوق مثلاً على ذلك ، ولو أنه لا يعبر تماماً عما أقصده . بعد الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٦٨ ، عرض التلفزيون الروسي فيماً لهذا الغزو ، كان من الواضح فيه أن الشعب التشيكوسلوفاكي رغب بهذا الغزو وهدف له . كل اللقطات في الفيلم تشير إلى ذلك ، وعندما يتعامل الناقد السيميوطيلي مع هذا الفهم فإنه لا يبحث عن توثيقه صدقاً وكذباً ، ولكنه يشكك ، ويحسب معه عملية عدوانية ، ويقطع المونتاج ، ويعيد تأليفه ، ويشير إلى الاحتمالات المختلفة والممكنة لقراسته . وقد تقضى بنا عملية التفكير - كما حدث فعلاً - إلى اكتشاف صور أو لقطات أخذت أو صورت في عام ١٩٤٥ (حيث رغب الشعب التشيكوسلوفاكي فعلاً بالجيش السوفييتي الذي حرره من الاحتلال النازي المرسى) وأصبحت إليها أو الصلت لها صور من عام ١٩٦٨ مما يعني أن الفيلم لا يصور الواقع ، ولكنه يتحدث عن نفسه . هن إنتاجه ، أو عملية المونتاج التي تألف منها ، وهي عملية لا يمكن أن نصفها بأنها صادقة أو كاذبة . لأن المونتاج يقدم لنا عدة عوالم محتملة «POSSIBLE WORLDS» ونحن عندما نقرر أنه صادق ، أو «كاذب» فإن هذا يعني أن الفيلم لا يحتمل إلا قراءة واحدة وهذا مستحيل لأنه «مونتاج» ، على أننا نستطيع أن نقرر باطمئنان ، أنه لا يمثل الواقع إنه واقع آخر هو واقع لمونتاج ، أو واقع الفعل .

وهو ما يسميه المنيويوز عندما يقررون أن المشار إليه «LE RÉFÉRENT» أو الواقع «LE RÉEL» أو المرجع مجرد وهم أو مسطورة ، وإنما يجب أن نحصر اهتمامنا في العلاقة بين الدوال داخل النص ، (الصور داخل المونتاج ، ولهذا فإن البنيويين يقررون أن الفيلم نظام سيميوطيقي

أي لغة ، باعتبار أن الصور ، أو اللقطات دوال .) والدال هنا مستقل عن مدلوله الوصفي ، أي أن القطعة ليست لغة . وإنما القطعة كدال تتحدد من خلال علاقتها بالدوال الأخرى داخل النص ، وهي ظاهرة تسمى باستقلال الدوال «AUTONOMY OF SIGNIFIERS» (سنجد بعد قليل أن نقاد ما بعد الحداثة يسمون هذه الظاهرة «استبداد الدوال - TYRRANY OF SIGNIFIERS

أخرى وأخرى - مرة أخرى - أن التاريخ مونتاج ، وأهل ما أصبه قد اتضح الآن وأعود في الوقت نفسه - إلى العنوان : «نقد» ، ما بعد الحداثة ، وهو كما هو واضح عنوان قائم ومسانم . فقد يعني أنني أنقد تيار ما بعد الحداثة ، وقد يعني أنني أتحدث عن النقد عند هذا التيار ، والمعيار واردان ومشروعان ، ولا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر . كما أن ثمة معنى ثالثاً ، وهو أنه ، كما قلت ليس ثمة أي نقد وليس هناك إلا الكتابة . على أننا لا يمكن أن نلغي كلمة النقد - رغم أنه لم يعد لها وجود - لأنها كما يقول جاك ديريدا ، لكي نفهم أي نص ، ولكيلا نفقده ، لابد أن نحتفظ بوسائل النقد القديم ، وأدواته ذلك ما عبر عنه في كتابه «الاجرومية» «DE LA GRAMMATOLOGIE» وهو كتاب ليس عن النحو ، كما يبدو من اسمه ، بل عن شيء آخر ، سأحدث عنه بعد قليل .

المهم ، ما استخدم كلمة «النقد» ولكي نفهم «نقد» ، ما بعد الحداثة ، نتعرف عليه لابد أن نحدد الفروق بين النقد التقليدي ، والحديث (البنيوي) وما بعد الحديث ، أو ما بعد البنيوي . ويمكن أن نتعرف على هذه الفروق من خلال ما يعرف بالقصدية «INTENTIONALITY» . ولكن هذا لا يعني أنها لمعيار الوحيد ويمكن أن نتعرف

La mer, la mer, toujours recommencée!

O recompense apres une p-nce

Ou, un long regard sur le calme des dieux!

السقف الذي تطوف فوقه الحمام

والذي يخفق بين أشجار الصنوبر والمقابر

والظهيرة المخرقة التي توصل عليه شواطئ من النيران ،

ابحر الذي يغدو ويروح

هذا النص يحتمل غير قراءة ، مث: يبقى فكرة وجود

«قصيدة» المؤلف - سألناه بداية قراءة ببيوية .

ولكن قبل ذلك ما الذي يمكن أن يقوله النقد القديم في

هذا النص ، النقد القديم يطلق من وضعية اللغة (أي أنها

مواضعات) لكل دال مدلول محدد ، هو المدلول المعجمي أو

الإشاري ، DENOTIVE ، ويمكن أن تفهم النص

بالرجوع إلى المعجم - والبحث عن مدلول كل دال ، وحتى

لو كان هذا المدلول مجازياً ، فإن المعجم يورد أيضاً

المدلولات المجازية ، وإنه ليس ثمة أية إشكالية ، أو هذا

ما يبدوننا ولكننا سنجد - كما يحدث دائماً - أن ما ظهر

سيختفي وراء ما «بطن» البيت الأول ، ليست فيه أي

مشكلة ، والمدلول واضح ، سقف تطير فوقه الحمام ، وهو

ليس بدءاً في ذلك ، فهذه حال كل السقوف أما في البيت

الثاني فنجد أن السقف ليس ثابتاً بل يصفق ويبيض ،

ويتحرك ، وهذا لا يشكل مشكلة كبيرة - فطيران الحمام

قد يوحى لنا بحركة اسقف ويقنعنا بها خاصة عندما

نعرف من البيت الثالث أن ثمة وهجاً للشمس يوحى هو

الأخر بالحركة ، كما يحدث في ظاهرة السواب ولكن البيت

الرابع الذي يفاجئنا بالبحر بحركته التي لا تهدأ يقدم لنا

والنقد التقليدي مشكلة ، فما دخل البحر في هذه الترجمة ،

وما علاقته بالآيات السابقة ؟ مما يجعل النقد القديم يفقد

أن البيت الأخير مقحم على المقطوعة ، لا إله كان المقصود

على تلك الفروق من خلال هذه المقاربة :-

١ - في النقد التقليدي ، القضية هي البحث عن قصيدة

المؤلف ، أي ما يريد أن يقوله المؤلف ، أي محاولة التعرف

على موقفه من الحياة ، رؤيته لها ، وهو ما يحدث عندما

نقرأ مذكرات ، ونقرر أنه يكتب عن واقع الهرجوازية

الفرنسية ، ويرى أن المال ، أو الاقتصاد هو المحرك

الأساسي لاتجاهات المجتمع ، والمشكل الأول لروحه .

٢ - أما في النقد البيوي ، فالقصيدة ليست قصيدة

المؤلف ، وإنما قصيدة النص ، النص هو الذي يقصد ،

أما المؤلف فإنه غائب ، أو ميت ، وفي هذه الحالة يجب أن

نبحث في النص نفسه - وليس في أي شيء خارجه - عن

الآليات التي تحدد لنا هذه القصيدة

٣ - في نقد ما بعد الحداثة ، المثلي أو القاري هو

الذي يحدد القصيدة ، هذا إن وجدت - إذ أن وجودها

ينطلق من تصور المثلي للنص - وتفاعله معه - ولحديث

هنا لا يكون عن آليات في النص ، وإنما آليات وحكي

وغيث أو أهواء تطلق من المثلي ، وهو ما تتحدث عنه

باسمها نظرية التلقي ، RECEPTION THEORY

وهكذا نكون قد استخدمنا مصطلحاً من مصطلحات

النقد القديم ، وهو «القصيدة» ، عن أننا عندما نتعامل مع

نص حديث ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى «قصيدة»

المؤلف ونحددها ، وسأنت هذا النص لشاعر الفرنسي

فاليري VALERY

(*) نقول فاليري في المقطع الأول من قصيدته «المقبرة

البحرية»

Ce toit tranquille, ou morchent des colombes

Entre les pins palpite, entre les tombes;

Midi le just y compose de teux .

هو تشبيه السلف بالبحر ، ولكن لا توجد في النص أية أداة تشبيه تشير إلى ذلك . وبالطبع من الصعب هنا أن نحدد قصيدة المؤلف .

ونأتى إلى النقد البنوي الذي يقرر بداهة أن المؤلف غير موجود ، وأن قصديته غير واردة . كما يفسر أيضاً أن مدلول الكلمات لا يتحدد بالرجوع إلى المعجم ، وإنما من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى داخل النص أي أننا يجب أن نفترض بداهة أن السلف ليس هو السلف وإنما شيء آخر يحده النص ، وبالطبع ليس المؤلف أي يدخل في ذلك ، إنه ميت . والسلف في هذا النص لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير البحر ، أي أن المقطوعة في أربابها الأربعة لا تتحدث إلا عن البحر فالبحر هو الذي يخلق ويتزوج ، ويموت ويولد ، ويغدو ويروح ، ويلتصق ويتوهج تحت أشعة الظهيرة المحرقة . أما السمائم فليست هي السمائم التي يحدها المعجم ، ولكنها السفن بأقراصها البيضاء .. الخ هذا هو إلفي المعنى ، وأما القصيدة ، فالمقصود هو وصف البحر المغبرة ، خاصة وأن عنوان القصيدة هو «المغبرة البحرية» .

ثم يأتي نقد «ما بعد الحداثة» ليلقي غللاً من الشك على المعنى الذي وصل إليه البنويون . وما بعد الحداثيين ، أو المتكلمون يقررون أن المعنى لا يمكن أن يتحدد ، وأن هناك دائماً رابداً غير معني ، والليبري نفسه يذهب إلى شيء من ذلك حيث يقول : (أنا أكتب ذلك من الذاكرة) IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D'UN TEXTE.

ليس ثمة معنى حقيقي في أي نص ، فمن جهة يمكن أن يكون النص من البحر ، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً عن سلف حقيقي ، وإقحام البحر هنا هو نوع من المونتاج ، وإذا بدأ لنا كما من اللون ، أنه ليست ثمة علاقة في النص

بين البحر والسقف ، فإن القارئ أو الخلق يمكن أن يقيم مثل هذه العلاقة ، تماماً كما يحدث في المونتاج السينمائي ، إذ أن المشاهد هو الذي يخلق العلاقة بين اللقطات المتتالية . ويمكن أن تستشهد هنا بمثال من شعرنا العربي .

صُدُوْقِيَّةُ ، أو من سفين أبداً وما بين
يَجُودُ بها المَلَأُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
فَهَلْ هَبَابُ الْمَاءِ خَيْرٌ لَهَا بِهَا
كَمَا قَسَمَ التَّوْبُ الْفَائِلُ بِالْيَدِ

انطلق هنا لا يختلف من نص فليبي ، المقاطع الثلاثة الأولى تصف سفينة تطلق العباب ، ولكن المقطع الرابع **باني** ويقدم القرب أو المرحال ، ولعبة المفارقة هي التي يقوم فيها النص ، أو الفلام بشكل خطوط في الرمال ، مما يقسمنا على أن نقرر أن الشاعر هو طريقة ابن اصصراء . يصف البطل سفينة الصعراء ، ويشبّهه بسفينة اليم . ولكن من الجائز أيضاً أن الشاعر يصف السفينة وأنها في حال مثل هباب الماء مثل الجسل في شقّة لكتبان الرمال . أي أن كلا المعنيين جائز

ولا ضير في أن تستشهد بمثال ثالث ، وهو هذه المرة من الشعر الأمريكي «ما بعد الحداثة» ولو أنه يمثل واحداً من اتجاهات هذا المذهب يعرف باسم «New Sentence» ، وعنوان القصيدة هو «China»

We live on the third world from the sun. Number three. Nobody tells us what to do
The people who taught us to count were being very kind.
It's always time to leave.

If it rains, you either have your umbrella or you don't

وإن انتهت كل النص الإنجليزي وسأكتفى بترجمته ، لو ترجمته جزء منه .

إننا نحيا في العالم الثالث رقم ثلاثة (من عوالم الشمس) ولا أحد

يقول لنا ما الذي يجب أن نفعله
والناس الذين علمونا الحساب كانوا لطيفين جداً
لقد حان الوقت لكي نذهب
وإذا اضطررت فقد تكون معك شمسية ، وقد لا تكون معك

الرياح ستطير بقصفتك .
الشمس تشرق أيضا
كنت أوشرك أن النجوم لم تتحدث عنا
والفضل لو لمنا نحن بذلك
أركض أمام طيفك
الأخت التي تشير إلى السماء مرة على الأقل كل عشر سنين

لا بد أن تكون طيبة
السهوب تصيكت
القطار يأخذك حيث يريد .
جسور بين المياه .
والخلق يتطوحن بين أهداء طويده من الاسعفت
متجهين إلى السهوب .
الخ

يتصح لنا من أول وهمة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين
الجمال في النص ، وكأن كل جملة تعمل علماً مستقلاً عن
العالم التي تحملها الجمال الأخرى . ولكن الاستطیع أن

ننظر إلى النص كموثاق ، ولكن ألا يبدو لنا في نفس الوقت
وكانه هذر وهذان ؟

هذا ما يمكن أن نقدره لولا أن واحداً من أهم ناقدی
العصر وهو فريدريك جيمسون قد اعتم به وأشار إليه
كظاهرة من ظواهر العصر ، فلمستمع إلى ما يقوله ، حين
يقرر أن هذه قصيدة سياسية وليس مجرد دوال فقدت
مدلولاتها ، كما يحدث في حالة الشينوفرايا (الشينوفرايا
كما يقرر لاكلن هي عجز السود - وخاصة الطفل - عن
امتلاك ناصية اللغة حيث يتحول كلامه إلى دوال بدون
مدلولات) ، فالقصيدة كما يدل على ذلك عنوانها تتحدث
عن الصين ، القطب الثالث الذي ظهر بين القطبين
الأخرين أمريكا والاتحاد السوفيتي .

هذا ما نفهم عندما نقرا القصيدة ، ولكن الحقيقة أن
الشاعر اشترى البرم صبور من أحد المحلات في الحي
الصيني أو وضع وصفا لكل صورة ، الفطر ، الشمسية ،
المدينة الأسمتية . . الخ أي أنه وضع مونتاجاً من
الكلمات لويتج من الصور ، أي أن الكتابة مونتاج ،
وفكرة «المونتاج» هي من إبداع جاك ديريدا . وهي نص
عنده من المحاكاة عند أرسطو ، والكتاب الواقعيين .

ومن المعروف أن البنيويين رفضوا فكرة المحاكاة ،
وقرروا كما من القول أن المشار إليه أو المرجع مجرد وهم ؛
فجاء ديريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه ، ولكن بشكل
غير مباشر ، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشراً
للواقع - وهذا هي أية حال مستحيل - وإنما مونتاج
تصويري له ، كما وجدنا في قصيدة «الصين» وكما نجد في
معظم نصوص ما بعد الحداثة . والأسلوب الذي أكتب
به لا يختلف عن ذلك ، فليست هناك مقدمات ولا نتائج ،
ولا فكرة تتأسس على فكرة سابقة وترتبط بها . فكرة من
هنا وأخرى من هناك تتدحخل مع موضوعة الذات

الكاتب . بحيث تصبح جزءاً من النص أو انفس نفسه . ومع كل ذلك تختلف الحوار بين الأجناس الأدبية نقداً ورواية ، والاهم هو أن لا تكون ثمة أحكم أو آراء تقريرية ، ولا أسس ما يكتبه مقالاً وإنسا نقار . وأما لا ابتعد في ذلك عن الأسلوب الحوارى الاستطاردى الذى ابتدعه شيخنا أبو عثمان الجاحظ ، والذى وصل إلى قمته عند شيخ المعرة . والهدف هو تقويض التمحور الفكرى أو العقلانى « LOGOCENTRISM » الذى انتهى إلى البراهماتية التى تبرر كل شيء حروباً واستعماراً ونهباً لثروات الطبيعة ، واستعباداً لشعوب لعالم الثالث . والنقطة التى أخذت لنفسها في أيامنا هذه معنى جديداً هو « النظام العالمى الجديد » وهو نظام دأروينى البقاء فيه للأصح ، ولعل ديريدا هوراث نقد ما بعد الحداثة ، فهو الذى حررنا من سجن اللغة الذى وضعنا فيه البديويون . رغم أنه - وهذه هى النقطة - ضد تسييس الأدب والنقد ، وكان في ذلك نقضاً لاستاذة سارتر .

ومع ذلك فقد نجح في تقويض الميناهيزيقا الغربية ، أو اللوجو سنتريزم ، الأسر الذى أخفق فيه « الماركسيون » باستثناء مدرسة فرانكفورت النقدية (هوركها يمر وادورنو) وغيرهما هؤلاء انطلقوا من الماركسية ، ولكنهم لم يتذهبوا بها ، والاستثناء يطبق أيضاً على جرامشى ، الملقب العصى .

والسجن الذى شيده النويون هو سجن العبيوطيقا الذى يقوم على دكتاتورية الدوال واستبدادها وكما عرفته قبل قليل « TYRANNY OF THE SIGNIFIERS » فاللغة هى العلامة « SIGN » التى تتكون من دال ومدلول ، تشبا بينهما علاقة ثالثة كعلاقة وجه الورقة بظهرها ، بحيث يظل الدال ثابتاً لا يتغير ولا يتزعزع ، وقد معناه بمساحة ، مسطرة اللغة . ولكن ليس أى لغة ، وإنما لغة

الأب الأمر الذى انتهت إليه اللغة عند لاكن الذى قرر في النهاية أن الإنسان مقول ، أى هولغة ، أو ما سماه « LE SYMBOLE » . تمييزاً له عن مرحلة « الحياء » « L'ÉTAT MAGINAIRE » وهى مرحلة الطفولة التى تسبق عطفة أوديب ، وأوديب هذا ليس الأب كما قرر فرويد ، ولكن هو اللغة . ولطفل عندما يجمع في ادخول في هذه المرحلة ، أى يبنى لغة الأب ينمو نمواً طبيعياً وينتمى إلى المجتمع وعندما لا يجمع في ذلك يصاب بالشيزوفرانيا ، وقد تحدث عنها من قبل . وعلاج ذلك يكمن في إعادة لابن الصال إلى أبيه وإعادة المسولات إلى دولها ، والحصول للغة الأب ، أو لغة المجتمع . وهى لغة ثالثة ثبت الدوال نفسها ، أو ثبات اللوجو سنتريزم . وهو ما جاء ديريدا لتقويضه . وقد فعل ذلك بجرعة قلم . ولكن أى قلم ! وقد فعله بمساحة إذ ألفى وجود الدال ، أو نقاء من الوجود ، وبدلاً من ذلك أتى إلى الوجود بالحرام « GRAM » والجرام دال وليس دالاً

إنه يدور على شيء ، ولكنه في نفس الوقت يحمل أثراً أو آثاراً من كل ادوال الأخرى ، ولهذا فإن معناه ليس ثابتاً ، أى ليس له مدلول ثابت ، وبالتالي لا يمكن أن يكون دالاً ثابتاً . معناه مرجحاً ، ومدلوله مؤجل ، وهذا معناه في النهاية أن اللغة (وهى مجموعة من الدوال) لا يمكن أن تكون لغة واحدة . هناك غير لغة ، وغير معنى ، وأيضاً غير قراءة ، ولهذا فلا سبيل إلى سيطرة اللوجو سنتريزم ، أو النظام العالمى الجديد . فتنة عوالم أخرى ممكنة وهذه نظرية أدبية ما بعد حداثة ، لا تختلف كثيراً عن المحتاج

وبدلاً من استعصامها وضع ديريدا مكانها علم الجراماتولوجيا « GRAMMATOLOGIE » وشيخنا وشيخ المعرة ، أدرك قبل ديريدا أن أى دال لابد أن

يحمل آثاراً من دوال أخرى ، وإن ثمة قوى اجتماعية تتصارع مع أنقوى العرقية أو الوضعية ، وتلغى سيطرتها أو استئثارها . وكان ذلك هاجسه الأكبر في كل رسائله وخاصة «رسالة الغفران» ، وإليك هذا المثال الذي أنقله من كتابي «رواية ما بعد الحداثة» يستجد أنه محتاج لكري

«الهم يسروا»

قد علم لجر الذي سبب إليه جبرئيل ، وهو في كل الحيرات سليل ، أن في مسكني حمطة ما كنت قط أفانيه ولا الفاكهة بها فانيه . تنثر من مودة مولاي الشيخ الجليل - كبت الله عدوه ، وأدام رواجه إلى الفضل وغدوه - ما لو حملته العالية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها وأديل من تلك الشجرة مصونها

والحمطة ضرب من الشجر ، يقال لها إذا كانت رطبة :

الفانية ، فإذا بيست فهي حمطة قال الشاعر

إذا أم أبوليد لم تطمس حنوت لها يدعي بعضها حمط
وقلت لها عليك مني آقن فيك غير معجبة لشطاط

وتوصف الحمطة بألف الحيات لها ، قال الشاعر :

اتبع لها وكان أختا عيال شجاع في الحمطة مسكن

(الشجاع صرب من الحيات)

وإن الحمطة التي في مفرى لتجد من اشوق حمطة ، ليست بالمصادفة إمطة والحمطة حرفة الغاب ، قال

الشاعر :

وهم تملأ الأحشاء منه

فأما الحمطة المندوه بها فهي حبة القلب .

رمت حمطة قلب غير منصوب

عنها بأسهم لحظلم يكن غربا

وإن في منزلي لأسود ، هو امر على من عثرة على زبيبة . وأكرم عدى من السليك عند السلوك . وأحق بإيثاري من حفاف السلمي بخدما ندية . وهو أيضاً محبوب لانباج عنه الأغصية ولا يهوب ، لو قدر لساقر إلى أن يبقاه ، ويم

يحد عن ذلك لشقاء يشقاء ... الخ

ومن الواضح أن شيخ المعرة يتلاعب بالدوال ، ويسحب ليطاط من تحتها ، ويقلم أظافرهما ، بحثاً تفقد في النهاية استئثارها وديكتاتوريتها .

ودومدا يرى أن تفكيك الدوال ، وبالتالي تفكيك اللغة ، يشكل خطراً على استيرقراطيين أكثر من أي محتوى ، وذلك لأن تفكيك اللغة يعني تفكيك القوانين ، وتعريتها من قدسياتها ومشروعيتها

على أن لكاتب الرومي باخفين بنظريته عن الديالوجية أو التقاص ، قد قام هو الآخر بدور فعال في تفكيك اللغة ، وهو دور لا يقل عن دور ديريديا . ولا استمع هنا أن اسط القول في نظريته حاضرة وأنه لا توجد لدى أي مراجع عنه ، ويكفي أن أقول إنه اكتشف أن هناك قوى تجميعية لغوية تقابلها قوى طاردة ، القوى استيرقراطية تحاول أن تفرض لغة شمالية واحدة وهو ما قرره لاكن - ولكن ثمة قوى أخرى تتجاوز مع هذه اللغة ، وتتككها ، وهي القوى الطاردة ، ولعنها شعبية هي التي سمعها باخفين باللغة الكريفالية ، أو الاحتفالية . وقد كان لباخفين أثر كبير في تشكيل أدب ما بعد الحداثة ونقدها ، وحسبي أن أقول إن أدب ما بعد الحداثة في معظمه مريج متعمد من اللغة السامية أو الثقافة العالية ، HIGH CULTURE والثقافة الشعبية أو المضادة ، SUB-CULTURE أو COUNTERCULTURE ، أي أنه

أنت حوارى ، أو تصدمى ، إنه يستحوذ على انصبوح
الادمية ، كما فعلت كاثي يكر بأسسحوادها على من دور
كبحونة ، ويفككها بالثقافة الشعبية الكرمقابة

رلانى أكتب بتاراً لومرتقاجا ، فسأبقره دون أن أنهى
إلى أية نتائج .

على أن هناك نقطة لابد من إيصاحها ، وهى أن المونتاج
يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها التفكيك لديريدى

وحى يعيش الآن فى عصر الصور ، صور فوتوغرافية
وسينما وتلفزيون ، حلت فيه الإيماجولوجيا «-IMAGO
LIGY» محل لابدولوجيا ، ولهذا فإن المونتاج هو أنجح
الوسائل لإعادة وصف العالم . وتفكيك الصور التى نراها
المؤسسات وقنوات الاتصال والمعلومات . ويكفى أن نذكر
هنا المثل الذى قدمته لنا سارة جراهام برون فى فيلمها عن
«الفلسطينيون ومجتمعهم» حيث المزج بين الثقافة لعالية
والشعبية هو أيضا مونتاج وتطبيق للفكرة الناحيبية

هامش استعنت عن كتابة هذا النثر بكتاب

The ANTI AESTHETIC, ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE
FREDRIC JAMESON, GREGORY L. ULMER
و EDWARD W. SAID رادوارد إسحق في الكتاب من منشورات
BAY PRESS

عن السيرة الذاتية في الكتابة العربية

علي مصباح

«نحن لا نعرف الفلاسد نحن النهر نحب عن سفره» ومن مع سم لم يحب قط عن نلتيا، فكيف يتسنى

فما نكتشف ذاتنا في يوم من الأيام؟

مفتحة -

«حسنا لو حنا الأخلاق»

«كفلة مهور بك وميونك ليست سوى مفهوم مجرب الأفراد وحدهم موجودون، اما ما وجد آند»

- قورخي لوييس بورخس -

السيرة الذاتية جنس أدبي نادر داخل الكتابة العربية المعاصرة، إن لم نكلل يكاد يكون
منعدماً.

في كتابات القدامى يلاحظ القاريء انسراب الكثير من السيرة الذاتية داخل العديد من
الأثار: في نصوص أدب الرحلة، وفي كتابات المنصوغة، وكتابات أبي حيان التوحيدي،
وفي «طوق الحمامة» لابن حزم أنا الشعر فكان في أغنمه، بما في ذلك المديح والهجاء،
نوعاً من الإخبار عن التجربة الذاتية، حتى أن الدارسين والنقاد قد اعتمدوا في كثير من
الأحيان النصوص الشعرية وثيقة عن حياة الكاتب وعصره، واعتمدوا حياة الشاعر
وسيلة لفهم تجربته الشعرية بل إنهم قد بالعوا في ذلك إلى حد تأسيس الاعتقاد المبسط
الساذج بتطابق الفن مع التجربة الذاتية جملة وتفصيلاً

لهم هو أن نصوص القدامى لم تكن تتردد في احتضان عناصر التجربة الشخصية، ولا يفرج من ذلك مدعوى ضرورة الفصل بين الذات الكاتبة وموضوع الكتابة. كانت الذات لا تسعى إلى إقصاء نفسها من الأثر إلا في حالات محدودة مرتبطة بنوع خاص كالنظرية الفلسفية، وإن كان الغزالي هنا أيضاً قد خرق هذا المنوال في كتاب «المنقذ من الضلال» الذي يمكن أن يعتبر هو أيضاً سيرة ذاتية علمية إذ هو يؤسس نوعاً من المعرفة القائمة على التجربة والاحتبار الفرديين، شأن المعرفة الصوفية عامة. أمّا الكتابة العربية المعاصرة فتبدو عارفة، أو متجاهلة لهذا النوع من الكتابة التي محورها الأساسي هو التجربة الذاتية للكاتب في أبعادها المتعددة. ما السبب في ذلك يا ترى؟

سؤال بعاووني الآن وقد ظل يتردد في الإلحاح علي منذ سنوات. تذكر أنني قرأت في سن مبكرة كتاب «الأيام» لطفه حسين، وأعجبت به إعجاباً شديداً. ولأول مرة شعرت بأن الكتابة يمكن أن تكون بحثاً يبعد عن البدرة الخاصة والمباشرة للأشخاص الحقيقيين شيء له علاقة مباشرة وخميمة بالشخص الذي يكتب. كان مدرسو ما اذالك يلغون ما أن الطبيعة الأساسية للآب نفس ولا وأهل كل شيء في قدرته على ارتياد العوالم الخيالية التي يسحق عني المسمومة الرقيقة لحسابنا اليومية، مع إتقان استعمال الصور الغريبة والاعطاء الرشيقة والعيالاب الممتعة المتعة كان كل ذلك يثير إعجابنا، لكنه كان يرفع بيني وبين سماء انجوس سياسي، وكان الكتاب يبدو لنا (لي شخصياً على الأقل)، وهو حب ذلك الحاجر، اسمه ساجد الاستطير شخصيات خارقة للعادة، غريبة عن منزلتنا (البشرية أعاد القول).

لربكني الأمر في البداية، حتى أنني سألت أستاذ اللغة العربية آنذاك، إن كان طه حسين في ذلك الكتاب يروي فعلاً قصة حياته الشخصية، فأجابني بأن ذلك النوع من الكتب يسقى بالمشكرات.

هناك كتاب يكتبون عن أنفسهم إذاً عن حياتهم بكل تلك الجزئيات التي كنا نلظها أشياء تافهة لا تهم أحداً؟

كان الكتاب يشدني إليه بشيء من السحر الخفي الذي لا علاقة له بالمهرج اللفظي، ولا بالصور الغريبة والأحداث الحارقة. أعجبني أن يحدثني ذلك الكاتب الكبير الذي كنا نكنّ له تقديراً هائلاً، عن حياته، عن خطواته الأولى وهو يتلصص درياً في العتمة باتجاه السباح الذي لم يكن قد تجاوزه من قبلها قط، عن كبواته وعن بعض اللحظات المحرجة والمؤلمة التي كان يسببها له فقدان البعض.

لشدها أعجبني أن يحدثني ذلك الصنم الهائل إلى عالمه الحميمي، وأن يطعنني على

علاياته ومعاناته لأتمنّاه، لا فقط كرجل أدب محاط بهيبة لا حدود لها، بل كطفل معتب.
كإنسان.

ولقد تساءلت آنذاك كثيراً: لم يتحدث طه حسين عن نفسه بصيغة الغائب؟ لم لا يستعمل صيغة المتكلم فيقربني إليه أكثر، وأراه وجهاً لوجه من دون تلك الوساطة لشخصية مكرمة، «الطفل»؟

قرأت بعدها سيرة ثانية كثيرة لعدد من الكتاب الأحاب، «مذكرات ابن فرانك» كان على ما أظن أول ما قرأت من تلك الكتب، ثم اعترافات روستو بعدها جاء بيرودا (أعترف أنني عشت) ثم هنري ميلر وحن حيفيه، وكان نتراسكي، ووييام اس بوروز
تشعر دوماً بلذة كبيرة في قراءة هذا الصنف الأدبي، وأحسن أنه يحتوي على دقيق من الصدق شبيه بطلاقة من المحبة تجعل أولئك الكتاب أساساً مقربين لي ومحبيين، وتجعلني أجد نفسي في المحث عن موقع تلك القوة التي تجعلهم يبوحون للقاري بكل الأسرار التي يسعى الناس عادة إلى حجبها وتخفيها عن الآخرين

كل قاري صديق حميم بالنفسية ليوثا، وحياتهم التي كانوا يحرصون على أن يعيشوها ملء الزند وبخربة **يقدم أحيا صدامية** ومساعية لنواميس وأعراف المواقعات الاجتماعية المتداولة هي من ناحية مما حاصر بهد يحيطونه على الدوام باليقظة تجاه المستل، والإنزاق الذي تدرسه المؤسسات، لكنهم من ناحية أخرى لا يمنعون عن الآخرين ولا يصرمون عليه أسيرة الرقبة واليدين، ما هو سر هذه الجدلية القريبة ما مري؟ أليس ذلك هو سر عوبيد التي تحدد بسد إلى كل كلمة مما يكتبون انشدادنا إلى جزئيات حلم جميل، أو إلى كلاله نموعة غامضة مشحونة الغار؟ هل هم يمارسون على حياتهم الخاصة عملية تأميم تسلبهم الحق في الإمتلاك الفردي لحميتهم؟ أم تراهم بالعكس من ذلك يمارسون على حياتنا نحن، على كل ممارساتنا السرية والعلنية التي لا ندر على إتيانها جهراً، ضرباً من الإتهام الذي يفصح مرأوا غائبا وعدم جراتنا على إعطاء الحياة طابعها الإحتفالي الذي تستحق؟

تحيل هذه التساؤلات دوماً إلى سؤال آخر ما الذي يجعل الكتاب العرب يعزفون، أو ينفشغلون عن كتابة سيرهم الذاتية؟

يعاودني هذا السؤال دوماً، وبالخاص أكثر في السنوات الأخيرة، وفي كل مرّة أحاول أن أجد تبريراً أو تبريرات لذلك كي أطرده عن ذهني بعض الأفكار التي تراودني، والتي ربما رأيت فيها قسوة ما على الكتابة العربية عادة، فأسعى دوماً إلى تفادي تعميقها وتطويعها.

وأنا أقرأ كتاب «رهرة الأنبياء» للكاتبة العراقية سائلة صالح عاودتني تلك التساؤلات

مجلداً وكان أن قرأت فراءتي لهذا الكتاب، بمحضر صدقة مع فراءتي لرواية «علاسات
نرميش» للكاتب التونسي حسوبه المصباحي، وفيها أيضاً جانب كبير من السيرة الذاتية،
وكتاب «يدون استراحة» لباول بولز.

قررت أخيراً أن أغامر بانتطرق إلى هذا الموضوع ومحاولة تلخص بعض الأسباب التي
تجعل الكتاب العرب يعزفون عن هذا الجنس الأدبي الهام، أو لا يأتونه إلا مداورة
ومحاكاة.

لكن ها أنتي أضبط نفسي وأن أتردد وأردوغ الموضوع ولا انحرأ عليه!!
لكن المسألة «تأبوه» حتى لكأنني لرى نفسي الآن أكتب كلاماً شبيهاً بالإعتذار المجرد
مراوذة هذا الموضوع، أو شيء مثل تبرير لوجوب الكلام في هذا الموضوع
إنها فعلاً غفارة! بل إنه أمر محقق الدلالة فهذا لا يعني سوى أن الموضوع على شيء
من الخطورة مستوجب التردد والحذر، بمعنى أن التطرق إليه قد يؤدي إلى ملامسة
مسائل محرمة وهذا معنى شئ واضح تحت سلطة الحرج، حيث أني تكفل الكتابة العربية
هامة وأرائني أنسأله أو لعمري مستحرجاً مني ليس من حوز الأمر أن نتطرق إلى ما يخالفه
من مواضيع، حتى وإن كانت محرمة، حتى وإن القصص الأمرار محطية؟
إذا!!

هاهي المعضلات التي نحاول بول بولز، الكاتب العربي والبطولي إلى ذاته وتاريخها، وإضاءة
ما يقع في العتمة من شخصيه في علاقته الشخصية مع البيئة المعيشة؟
هل يخشى هؤلاء أسماء حاضرة لا تجوز المرء على التصریح به بول أن يفتحه فيها
الأذى؟

أما ترى حجابهم خالية من كل أمر مهم؟ تأفقه هي حد أن لا شيء فيها يمكن أن يصلح
غذاء للأدب، أم أن المسألة تتعلق بمفهوم محدد لدينا للأدب والعلاقة المعيشة بالكتاب،
وعلاقة الكاتب بما يكتب؟

هناك طبعاً دائماً شيء من السيرة يخرق الكتابة ويتسلل بحذر بين مفاصلها وهناك
روايات وقصص تكاد تكون في مجملها نوعاً من السيرة الذاتية المتحفية وراء شخصيات
وأحداث قد تبدو لا علاقة لها بالكاتب لكن السيرة الذاتية كجنس مستقل يصريح بأنه
سيرة ولا يتخذ القنعة وشخصيات منتحلة للمراوغة والتستر، شيء يختلف عن الرواية
وحتى عن اليوميات والمذكرات.

إن ميزة السيرة الذاتية وكل طاقاتها تنبع من ذلك التعبير الصريح عن هويتها.
السيرة كجنس واضح الهوية والمقاصد، يضع الكاتب وجهاً لوجه مع ذاته، بول

وسائطه وذرائع. ليدخل معها في حوار صاخب. قبل أن يخرج ذلك الحوار مع الذات إلى القارئ ليدخل بدوره في مجابهة مع منظومة القيم التي تحدد رؤيته وسلوكه
هنا يكمن الفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات، ذلك أن هذه الأخيرة غالباً ما تكون تسجيلية تقنية، وغالباً ما يصفى عليها الحدث الخارجي، فتتحول إلى نوع من الولاية التاريخية الاجتماعية والسياسية. في حين أن السيرة الذاتية حفر في الذات وتقص لجزئياتها

السيرة ليست توليفاً كمناً بقدر ما هي عمل انتقائي يلتقط اللحظات الأكثر إشعاعاً، أو الأكثر فتنة الأكثر بقوة وتوئراً اللحظات التي تعبر عن نفسها لحظات امتلاء بالحياة مبهجتاً، بمتناقضاتها ومصراعاتها لحظات وقوف الذات في عراء المحاربة، في دفع الإملاء بالذات، في عاصفة اختيار الفرد لفرديته وحرية لحظات تربك عندها الطامعات والمسلعات والقوانين العائمة. وتختص الذات فيها لهنها الأدبية على الإملاء بالمعنى الوجودي الوحيد الذي لا يندس إلا في الحيز العزلي واستخدام

هناك جهد مضاعف مضاعف لتدبير وهو نفس على كونه سرية الذاتية

- جهد باتجاه تلك الأنا لذاتها والمسيطر عليها

- جهد باتجاه الخارج (وهو لا يفي على الحيز الدور ويسجته به)، لجعل الأنا تواجه العالم وتغري أمامه دون مذنبود وحب أو عداوة لأي عرف من الأعراف
إن استكمال السيرة على الذات لا يعني بالضرورة أن الأنا قد نسفت حساباتها ذاتياً مع ذاتها. وأنها قد انحرب بحسب محب بشر ما هي خطوط حسنة باتجاه التفاعل الواعي مع الذات تفاعل قد يكون صدامياً، لكنه متحرر من جواهر الإغتراب والإنقصام اللذين يحولان الذات إلى كيان منشطر يراوح بين لحظة داخلية منقطعة عن العالم، ولحظة خارجية تنموضع فيها وتغدو رهينة للعالم لأنه لا يمكن للذات أن تموضع نفسها إلا بالخروج عن ذاتها، أي بالإضواء تحت سقف خارجي قد يكون الأخلاق. وقد يكون الذين. وقد تكون الإيديولوجيا أو كل ذلك معا وهذه طبيعة حالة مرضية يتبادل معها طرفان الأدوار، فيصبح الخارج داخلاً والداخل خارجاً يعني ذلك أن العالم الخارجي يغزو الإطار المرجعي، والسياق المنظم الذي يسلب الذات من استقلاليتها ويهيئها موضوعاً (ما هو موضوع أمام) خاضعاً للمراقبة والتأطير والزجر والإقصاء فيمنطر الكيان إلى كيانين

- داخل مرغ من ذاتيته. أي من طاقاته المتوفرة الشريعة دوماً إلى التعلص والتطلع والتوحيش ضمن الإختصار الفردي للحياة داخل مستوطن - مستعمر
- خارج مسيطر طرف الذات من مقرها وجعلها تحتل موقع المذبذوب والمغص

لذلك لا يمكن أن يكتب السيرة الذاتية إلا من تمكن من استعادة تملكه لذاته وهي عملية لا تقف في لحظة الكتابة بمحرر عن التجربة الحياتية التي نلصق إليها بل هي صيرورة تشكلت في مسيرة حياة كانت ممثلة بهذا الإحترار الفردي والحرية للحياة ضمن علاقة صدامية مع العالم انفصالية واتصالية في الآن ذاته. تحتضن العالم لترجته وتخلخل لوائته وعسلّماته واعية بطابعها الصدامي الإنشاققي في غير انزعاج، لأنها تظل على الدوام محتفية بالعالم كمسروع للبناء: كشيء قابل للتعبير والتلوين.

السيرة الذاتية كشف وتعربة ومواجهة للعالم بعري الذات اندفاعاتها، كيواتها، تحقها، إزماتها، ضعفها، وقوتها جمع لشتات تلك اللحظات التي تبدو محرقة متفارقة، من أجل نحويها إلى كل متعدد الوجود، لا يستقر إلا في حيرة ذلك التعدد كشف بأن كل شيء (الذات والعالم) مشروع مفتوح على الدوام على أطوار تشكّله اللا متناهية. لا شيء مكتمل، ولا شيء مثته

كاتب السيرة الذاتية يجمع في ثنايا الأحداث التي يسردها بسفاً حياتياً، ويعيد ترتيب صيرورة حياته في علاقتها التعدية مع العالم نسق لحظات شغامة هشة مفتوحة دوماً على تجاوز ذاتها، ههناها **الاحتلات الضعف** هي انسيابها إلى لحظة أخرى أرقى لا تستدعي إلا صدامياً هكذا فلتحول لحظة الضعف إلى نقطة صعود، وإذا هي منبع قوة الذات التي تهفو إلى تفويض بعض الجليل

كاتب السيرة الذاتية لم يعد لديه إبداعاً يحسه، أو ما يجهيه في عملية التعرية، لأنها كشف عن إمكانيات أخرى سرّيب الغم والمختر: حقبة أخرى للإمتلاء بالحياة. لكن الكاتب العربي يبدو متبالاً إلى التغطية والنسخر (طبعاً للمستتر)، وإلى المكابرة وإخفاء الضعف، أو كل ما بعده ضعفاً (أو ما أقدم له، واستبطنه على أنه ضعف) قد ينال من سمعته وينقص من قيمته، قيمته الاجتماعية طبعاً لأنه كائن اجتماعي وتكوينه جمعي، متعلق بالكمال والإكمال، مؤطر بالأملنة التي أبحرت كمالها في صورة ذهنية نحت تقليداً معرفياً، ثم تحولت إلى مؤسسة نوطر وعيه بالعالم، وتؤسس اعترابه العالم من حوله سلطة مكتملة تهفو إلى الخلود، وهو جزء ملحق وثاقه، لا يتحقق له وجود إلا بالإنخراط التصالحي الإنسجامي في هذا الكل.

يكاد المرء لا يستثني غير الكاتب المغربي محمد شكري، وثوخته بدأ يدعم لدى الكاتب التونسي حسونة المصباحي وبعض النصوص الحريئة لكاتبات نساء، من المشهد العام للكتابة العربية التي تبدو في مجملها مرتاحة لاستنساخ الأمثلة النصية (كتابة بالذاكرة النصية لا بالتجربة). خاصة للمعابير الخفيفة لتعامل الفرد مع ذاته ومع الحياة والمجتمع، كانعكاس الذات داخل المنظومة الأخلاقية التقليدية القائمة على

– الفخر : أداة الدفاع عن النفس واستجداء الإعتراف وتحصيل المكافئة المرغوبة اجتماعياً
– الهجاء : أداة زجر الشاذ والمتحرف وإقصاء كل ما لا يخضع للقيم المتعارف على صلاحيتها

– المديح : استعطاف الرضى واستجداء المكافأة
لذلك يبدى الكاتب العربي في الغالب ذعراً وهلعاً شديدتين أمام النقد (الهجاء في المخيال الجمعي التقليدي)، وينبسط للمديح والإطراء ويستزبد بهما. لأن الذات الفردية لدينا نحن العرب جميعاً مشقة متجذرة بالقيم والمتعاليات إنها ذات ضعيفة ضعف قيمة الفرد في ثقافتنا المعاصرة، لا تستند إلى قيم دائمة صلبة تقيها من هجوم الخارج، وتجعلها قادرة على النصدي بقواها ونوابتها الداخلية.
الذات الفردية في مجتمع قائم على القمع المركب (عائلي، أخلاقي، ديني، سياسي) ما تزال مغمورة تحت ركام من العوائق المستحكمة لذلك نطل ابحار ج هو مجال انفعالها كيانها المشروخ.

ستكون الكتابة إذاً ثوباً يغطي عري الذات ثوب ينعش كل واحد في ترويقه وتحسين هيأته لأنه الوجهة البراقة لثبات نحن متصالحة مع ذاتنا، فلا يفضح هذه الكتابة في كسر طوق القيم التي تؤسس الرواية الرجزية، ومن منحاء مجال الداخل مجال الرغبة واقتتان الذات بعلائق سببية مع نفسها وهي تسكن عبر جرعتي الهدم والبناء ضمن عمل مراجعة دائم لا يهدأ

سؤال : من أين يدخل الكاتب والفنان إلى العالم؟
جوابان : ١ – من بوابة المؤسسات – الكبرى منها والصغرى. هناك العائلة والمدرسة، والمحيط الإجتماعي الذي يحبك ويحيطك بالتقدير والإعتراف، والوطن والذين والأحلاق، والطبقة، والدولة، والفكر العبري، والقضية، والبضحية، وكران الذات (لا تنسى نكران الذات!)... بوابات عديدة: ولا تضيّقوا ما وسع الله لكم.
٢ – باب الإمتحان الباب الصيق الذي تحرسه زبانية المؤسسات المذكورة في ما سبق، لا يحاور ذلك الحاجز إلا فئة من المغامرين هو الذي نعنيه بقولة «ما أكبر الكرب وما أضيق الطريق» لذلك سنبني باب الإمتحان. لكن ألا يمكن أن نعوض عن عبارة الإمتحان بـ «الإختبار»؟ باب التجربة الذاتية إذا: الإختبار الفردي، الإمكانية الوحيدة لإختبار الحياة
سنخار الكتابة العربية المعاصرة الباب الأول الذي تدخل منه القلعيان: كل قطيع

وراء لافتته أو راية عشيرته لأنّ «الوعي» العربي جمعي قبل كل شيء، والوعي الجمعي مفتن بالكليات الفرد العربي لم يفلح بعد في بحول العالم ومقارلة أشيائه جبراً العالم بالتسمية لوعيه السقيم خطيئة، والعيش بمعصية مراوغة يأتي الفرد تناوله للأشياء يسعى إلى إبداء تجاهلها، فيما هو يتتفّع عليها في سرّ. يتظاهر بإقصاء الحسد وتحفيره فيما هو مهووس به لكن فقط كرامة حرام، وأحياناً كواجهة برائية لننظر قليلاً إلى عشق الزينة للبائع فيه، وعبادة الحلي، وذلك التلّف على اقتنائها وتكديسها على الحسد لدى المرأة العربية! ليست الحلي وسيلة للتبجح بالروة، بقدر ما هي طريقة لداورة الرغبة في العيش مع الجسد، وبالجسد مداورة تنقلب الزينة فيها على الجسد لتحجبه، قتلغيه معققة أكثر محنة غيابه وانخراجه يتحوّل الذهب إلى قناع، وإذا الجسد يعلن المعين سبب الحضور، والديكور بعناصره التكميلية (les accessoires) سابقاً على الشخصيات في مسرحية المراوحة بين الغياب والتلّف على الحضور، بين التذخ والإحشاء.

الإيديولوجيا، والأخلاق والعصايب «الكبرى» هي حلي الكاتب الذي لا يعرف على جعل ذاته شخصية بدلاً بحضورها تركّح عسيفة بذات لا يسدعي عناصر الديكور إلا كعناصر إضائية متعة

إنّ الإقبال على كتابة السيرة الذاتية، بآ خطوة هائلة يجتولها الكاتب باتجاه ذاته بهدف اكتشافها ومعرفة أحوالها، ثم سحب ومغذية وفودها منبع الكتابة والعنصر الأول للعمل الإبداعي

ليست كل «أنا» كاتبة واعية بذاتها وبنوعيتها حضورها في العالم لأن الكتابة يمكن لها أيضاً أن تكون ضرباً من الهروب من الذات والاحتفاء بالخارج، وسعياً إلى تغطية عربها إذا ما كان حاجسها استجداء الإعتراف وبلوغ المجد والشهرة، أو المتأصب صحيح أنّ كل عمل يعمله الإنسان يكون موجهاً إن قليلاً أو كثيراً بالرغبة في الحصول على الإعتراف، غير أنّه عندما تتحوّل هذه الرغبة إلى حاجس أساس يطفئ على الرغبة في التحرّر وممارسة الوجود على نحو مستقل ومبدع عبر طمس الكتابة، فإنّ الأنا الكاتبة ستعمل كل ما في وسعها لفقادي ناز المواجهات، الذاتية منها والخارجية عيدها تتحوّل الكتابة من رغبة في التحرّر إلى استلاب، لأنّ الذات وهي تتوهم بلوغ تحقيقها عبر ما يمنحها لها الخارج من اعتراف ومكافأة وتكريس، تكون في الواقع قد ذهبت شوطاً في متاهة الإعتراب وسيكون تبعاً لذلك الإنقياد إلى قوانين النجاح التي تحدّد خارجاً عنها، ضمن مؤسسات الأخلاق والدين والإيديولوجيا والسياسة فلا بدّ لها إذا من الحرص

كل الحرص على عدم الإخلال بشروط الإنضباط لمرجعيات تلك الخارج وعدم التجاوز.
وانتطاول على متعالياته

ستكون الكتابة ضمن هذه الشروط عملية استنزاف لطاقت الذات (طاقات الاختبار
الذاتي، والتحفز والتطلع)، وتواطؤاً مبيداً مع الخارج ضد التدخل.

الكاتب العربي يعيش داخل مجتمع ذي بنية قسعية باعتماد هذه البنية تمارس على
الأفراد قمعاً مركباً متعدد الأوجه تعهد المؤسسات القسعية العائلي، العشيرة، المؤسسة
المهنية، الأخلاق، الدين، الدولة وبالرغم من بعض التغيرات المنيوية التي طرأت على
النظام النسيج الاجتماعي بحكم ظهور المدن الكبرى، وبروز بعض انقطاعات الصناعية،
وتغير العلاقات المهنية ضمن أنماط جديدة للإنتاج، وتفتك الروابط القبلية والعشائرية
(وإن نسبياً في بعض الأنماط)، وبروز الدولة كمعطى سياسي وإداري ذي حضور جديد
نوعياً، فإن متطلبات العائلة والأخلاق والدين لم تفقد سلطانها التقليدي، ولا شيئاً من
قدرتها على محاصرة الأفراد ومراقبتهم وحجبهم عن أنماط التي تحدها
لسلوكياتهم ونمط تفكيرهم

إن هذه المؤسسات المتعددة والمتداخلة، في نوع من المعرفة التاريخية أحياناً، لم تدخل
في تناقضات حاسمة كالمخاض من المكنون أن يدع الفرد هامشاً لسلطته من سطوتها، بل إنها،
وضمن هوية اجتماعية له يمتدح بها، لم تحجب ملامحها بوضوح بعد (فقد هي رأس المال
مورجوانية، ولا هي امتناعية ولا هي لبرانية ولا هي تسييرية دينية، ولا هي تقليدية،
ولا هي حديثة) قد أسست ضمن هذا الجدول المسح بحلف مسووماً وغير طبيعي، غايته
إحكام المحاصرة على الفرد والفئات وضمائم الثبات والركود بل إن سلطة للراثة قد
تشدت وتوطدت أكثر بحكم تنامي قدرات التولية على التدخل السريع والمنظم والذيق
عبر أجهزتها الإدارية المستحدثة والإعلامية والتعليمية التي اقنعت على الأفراد
حميميتهم وصارت حاضرة حضوراً مكثف لم يكن تعرفه في عصور ماضية

إن تضامراً مساعياً هذه المؤسسات المتعددة من أجل المراقبة، قد أعطتها قدرة فائقة على
محاصرة ونبد العائش والمختلف، وتحديد كل الحالات التي تتجسأ على السباحة ضد التيار.
أو على إظهار التفرد الذي يعني لدى المخيال الجمعي العربي فعل انشقاق وعصيان وإنيان
للبدع

إن المجتمع العربي من المجتمعات المشرية الفائرة التي تتجاوز فيها مؤسسات المراقبة
التقليدية منها والحديثة مع مؤسسة العقاب الرسمية لتمارس كلها مجتمعة سلطة قهرية
لا متناهية على الفرد.

لكن هل يعني ذلك أن مساعي التطويع والمجعة قد نوصت إلى القضاء النهائي على

التزومات العقيمة لممارسة الفرد والتطلع على نظم المراهبة والباطنير الصارمة*
يبدو لي، وهذا ما يتفق عليه الحياة، أن لا شيء يستطيع - ولا استطاع في الماضي - أن
ينجح في تدجين الفرد تدجيناً تاماً، وفي قتل الفردية قتلًا نهائياً. النزوع إلى الفردية
معطى عميق في الإنسان، إذ ما من أحد يستطيع أن يتماهى تماماً كليا مع المجموعة
محبب يفقد ذاته تماماً. وذلك حتى في أشد لحظات تعاضد الأفراد مع أي مثال ديولوجي
أو عقائدي يبقى دوماً محال ما يفسح الفرد لذاته وبصوته مجال يسمح بممارسة
نزوة ما لا تستجيب بالضرورة إلى رغائب الجماعة. أو بتعبية رغبة تستفكرها المؤسسة
وتستفكرها

لكن كيف يعيش الفرد تلك الفسحة الصغيرة من الحرية، وكيف يمارس حقه في
إعلانها. كيف يلبي نداء الرغبات الملموسة والمجموعة؟ كيف ياتي فرديته* ذلك هو المهم
الجواب تعذبا به المعايير، حتى غير العقيمة للحياة اليومية والسلوكيات الأفراد داخل
مجتمعاتنا والأمر لا يتطلب حياء. فما حذر على أنه حذر

إن الإنسان العربي يحتمل فردية محدودة لا ماهرة (أنا استلكتهم فاستنروا))
بممارستها سرقة لا البراءة ويظل يعيش ممارستها كخطية (كحق طبيعي) ومرد ذلك
التربية السلطوية البربرية التي يتفادها الفرد في محيط مسيح السلموعات والمحرمات،
وهي تربية لا تغني الاستعداد لمخاطبة وإمواجهته بقدر ما تستع على المروعة والتحايل
والكذب لأن فرداً ينسب بأمر هذا المحصر بشيء المسند، سيجعله منذ الصغر التطفن في
طرق المروعة والمخسرة ومحدود (ب نوع إرضاء الرغبات سرا في الوقت الذي يسعى
فيه إلى الظهور بمظهر النموذج المنتظم لقواعد السلوك المرصية التي توفر عليه العقاب
وتحلب له المكافأة

سيمارس الفرد الذي ينمو داخل هذا النظام الصارم رغباته كممارسة المعتادة السرية،
وسيعيش ذلك كظلام مزد طائشة شاذة أو كمعصية لا بد لها أن تبقى محاطة بالنسرة
حفاظاً على السعة والمركز، وأحياناً فقط على لغة العيش، أو على الحياة.

لدى الإغريق القدامى كان المسرح يلعب دوراً روحانياً مهماً عبر وطيفة. فكانت مسرح
(المنظير) التي يضع الفرد (المتفرج) وجهاً لوجه مع ذاته كانت خشبة المسرح ممراً
نحو الذات لتفحص أعماقها والنفاذ إلى ما يحجبه ظلال الوعي في خفاياها لم يكن المسرح
فرجة بل هو ما كان حلوة مع الذات، ضرباً من العلاج النفسي الذي يعطي المتفرج فرصة
للدخول في مواجهة مع نفسه، فيتحول من متفرج إلى محلل نفسي يراقب عواطفه
الداخلية وينوغل في أعماق برواياه ورغباته ويدخل في مصادمة علاجية معها (أو ما

يسمى بلغة العلاج النفسي بـ «علاج الصدمة» كخطوة نحو إيجاز الصالح مع الذات وفي المسيحية الكاثوليكية يذهب طقس الاعتراف دور المعتذر، أو عامل لصالح بين صرامة القواعد السلوكية والنزوعات الفردية لانتهاكها صحيح أن العنة الرئيسية التي أوجدت هذا الطقس هي محاولة محاصرة الأفعال الفردية وتطهير «الذنب» وصحيح أيضاً أن المسألة غالباً ما تتحول إلى طقس وتيب يؤدي مصطفى إليه (شأن كل الطقوس)، لكنها نظراً رغم ذلك تمنح الفرد فرصة للاحتلاء بنفسه ليدخل في لحظة صفاء، في مواجهة مع أفعاله ومحاورة مباشرة مع ذاته ملئته وحتى في حالة العزوف (الواعي أحياناً) عن هذا الطقس، سيظل في لا وعي الفرد شيء ما يطفئ مثل شعور بالذنب أو بنفس ما يبقى صاحبه دوماً يقرب أفراغ شحنة التوتر التي يحدتها في ضميره.

لكن المجتمع العربي الإسلامي لا يفر بصيغة الاعتراف كقاعدة سلوكية أساسية في تعامل الفرد مع ذاته ومع الآخرين. صحيح أن «الاعتراف بالذنب فضيلة»، لكنه لم يرفع إلى مستوى الواجب المقدس كإن الإتيان في ذات موقف فرد بدسّس ضمن مواجهة واجبة تخوضها الذات الفردية مع ضميرها وصف عيب المسئلة ونقصه حسابات مع نزواتها وميولها، ونهياً واح مسلكية جديدة **يكون الفرد الموصى** فهو حسب مسؤولاً عن المعالاة وسلوكه هنا كانت محاسن الذات ضمن عطية الاستغفار واستعير، ثم التوبة، فعمل خطوة هائلة في طريق استغفار الواعي مع طرد والتصلح معها. كان ذلك قبل تفنيد المسلكية العانة وتأسيسها داخل ما يورث العيب وتطبيق الحروب أي مل أن تتحول الترمية الذاتية إلى منظومة قانونية علانية يسير على بندها سطحة اجتماعية وسياسية متحسنة خارج الفرد، بل قوله. منذئذ سيغدو العقاب السلطة القرمونة الزجرية والناظيرية الأولى في التنظيم الاجتماعي العربي الإسلامي وإنا التوبة لا تلغي العقاب، لأنها عادة ما لا تأتي إلا بعده. وبالتالي سيكون الاعتراف والمقد الثاني مسألتين فرقتين عن الإنسان العربي الإسلامي بعد عطية الأساس (بمعنى التنظيم المؤسسي) التي أجريت على المراقبة والمحاسبة.

(لكن بالرغم من ذلك كله فنقد نل الفرد في ما مضى يحتفظ له دوماً بلوحة أكبر من التي يمتلكها الفرد العربي المعاصر. كان هنالك مجال أوسع للمسامح، وكان الكاتب والشاعر بمتعة بحرية أكبر في التعامل لا مع ذاته فقط، بل في مجال التعبير عن رغبته الخاصة ونزواته دون حرج، والنظر في كتاباته إلى شتى الحزنات المرشعة بالرهانات الفردية لعانة الناس وخاصتها اللذة، الجنس، البهو، العيب، المجون، الحب. وهي مواضيع لم تمارت مجال الكتابة منذ بداية الإنحطاط. ولم تعد إليها إلى اليوم، حتى غدت من المخطورات تقريباً في الأدب العربي المعاصر.)

في السيرة الذاتية يدخل عامل الإعتراف كعنصر من ضمن عناصر أخرى عديدة إثنا كشف عن مجموع أفعال وسلوكيات وأفكار وتحارب ليست كلها بالضرورة «ماتم» و«ننوباً» وبما أن الحياة نمنحنا فرصاً عديدة لإتيان الأخطاء. وتعمدنا فرصاً أخرى لعدم الإنضباط إلى قوانين الزجر والتأطير، وأخرى لممارسة رغائبنا والتملص مما يكبل أو يعيق تلك الممارسة وبما أننا بصطدم بحواجز وعوائق ومصاعب يجعلنا لا نستطيع أن نؤدي في كل يوم أدواراً بطولية، بل أننا نضعف ونهزم ونراجع ونحور ونطمع، خاضعين في ذلك كله إلى الآليات المعقدة للحياة وإلى شروطنا الإنساني، وإلى التفاعل الحي والمتنوع والثرى مع الحياة. وفي كلمة، بما أننا نحيا على هذه الأرض المشقة بالخير والنشر والحطايا والأعمال الجلييلة كبشر، لا كملائكة أو كآلهة معقدة في السماء، فإن مسيرتنا هذه ستكون بالتأكيد حافلة بشئى أنواع التفاضلات المتنوعة والثرية غير أن مسألة احتضان هذه التجربة في نوع، وبعد، أو جيب لن يكون عملاً سهلاً بالنسبة لمن لا يمتلك رؤية تمجد الحدة ويحتمي بها من نوع، ولما فيها على كل أبعادها إن موقف المسؤولية الواعية فحداسحيرة الشخصية للحياة مسألة روية لعالم ولعلاقة الكاتب بالحياة وبذاته. علامة صدق تجعل الإنسان قادراً على احصاء الحياة والذات في أبعادها المتعددة، احصاء مسؤول وأزلي غير عيبه من له يشكك ذاته تملكاً يجعله قادراً على مواجهة العالم بعري الذات ببيائها

فهل يمكن لفرد الذي لا يوجد إلا كخطئته داخل المجتمع العربي أن يكون قادراً على مواجهة العالم بعريه الذي هو عاره في المنظور الجمعي؟ وهل سيثبت الكتاب عن النمط السلوكي السائد في مجتمعاتهم ليكونوا على استعداد لجعل الذات قادرة على الخروج إلى العالم ببياء عريها ومواجهته بتجربتها المتفردة؟ ذلك ما أشك فيه بشدة، وإلا لم لا يفتنون أمامنا تلك الدهاليز المقللة المعتمدة التي يتكتمون عليها، ويحرصون على إحاطتها بالصمت أو بدوي البطولات الذي يغطي على الهرج التاخلي للذات ويقنع فوضاها؟

قد يعارض البعض هذا المطلب بدعوى أن حياة الكاتب الشخصية وعذباته وآلامه وأشياء الحميمة ليست مذكاة للعموم، وهو بالنالي ليس مطالباً بعرضها على العام والخاص عندها ستسائل إذا عن مفهوم الكتابة وعن علاقة الذات والمعاش بالكتاب وما يريد الكتاب من وراء فعل الكتابة. وعفا تنتظره نحن منهم هل يريد هؤلاء أن تعجب بهم كابطال (لأنهم فرسان القبيحة = الامة) أو كآلهة صغيرة أو كصورة عن طهارة الملائكة؟

أم نراهم يعتبرون الكتابة درس أخلاق يلقي على الآخرين؟ وإن هم أرادوها كذلك، فما الذي يحدد القيم الأخلاقية وصلاحياتها؟ وما هي المعايير التي على أساسها يُصنّف القبيح كأمسح، والجميل كجميل، والضعف كضعف، والقوة كقوة، والصالح كصالح، والفاسد كفاقد؟

المست الكتابة، والكتابة ومدها هي التي تقدر على التقييد والتحميل بما هي اشتياق إلى الجميل المطلق الذي لا يمكن أن يتحقق إلا كوعد يومي، من داخل جسد الأمر الفاسد؟ أم أن الكتابة أيضا بحاجة إلى أطر مرجعية خارجة تستمد منها قيمها، تشرع لها ما ينبغي أن يكتب وتحدد لها ما لا يكتب؟

نحن أنه لها في مجال الأدب تاريخ عريق حافل لكن يبدو أن هذا التاريخ وهذا الميراث هو بالوسط ما يشكل عنفاً يثقل كاهل المدعين ويعيق حركتهم، لأننا لم نصف حسابنا معه ولم نمتلكه ضمن مراد حديثة معاصرة. أنت بسطت سمع الجمالية والأخلاقية وقواعد وأشكاله المعسرة ويعيش على اندفاعه لتكتأ لا بعين روحه

في شخصية الكاتب العربي هناك بعيدا في فاصلة الذات التي لا يربطها إلا أنه - فتراكم ترسبات القلب الحاضنة والهم الروحية الداعية والروية الداعية الاجتماعية، التي رسخها المنظرون والصب، واستقاء القدامى وهم يترددون السحر ويستفونه فيخترلونه في غرضي المدح والبهاء، ويصغر لحيث على انقياسه والنهي عن الرذيلة وعلى أساس هذا المزيج تتكون شخصيته المبريد المزاوغة بحاسوب في بحسب لكل خطوط ألف حساب اجتماعية حد الإحشاء وتصالحة حد التكرار لذاتها

ليس من الصعب إذا استبراج الكاتب العربي إلى وهم الدور التوعوي والتربوي، إذ في لا شعور يستغل على الدوام الجبل في أداء الوظيفية التقييدية القائمة على حلفية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، هذه الوظيفة التي رادها الأوهام الأدبولوجية المعاصرة ترسخا في ذهن اللطيف والكتاب حتى تحولت إلى بديهة حديثة ما زالت تعيق انحراب الكتابة واستلاب الذات الكتابة

يسد أن الأدبولوجيات الحديثة قد بحثت أكثر من محاولات الطهارة والمخاطبة القدامى في استبراج الكتاب إلى خدعها وأصاليها، فاستحوذت الطغمة ثلثا تقريبا على مجالات الإبداع، وأقرعتها من طاقات التوثيق الدائنة التي كانت وفود الروح المدع لدى القدامى، والتي ظلت تجعلهم يصعدون أمام محاولات الإحتواء، بل ولا يترددون في السخرية منها ونهزيمها.

لا أظن أن بشار بن برد وأبانا نواس والمعري وعمر بن أبي ربيعة وابن الرومي والجاحظ

والهذاني والحريري كانوا ليتركوا لنا تلك الاعمال الإبداعية الرائقة، لو أنهم انضبطوا لهذه المسطرة الوظيفية وقيمها وهؤلاء قلّة للأسف داخل الحشد الهائل من الكتاب والشعراء الذين عرفتهم الحضارة العربية منذ ذلك الزمن بل إن الكتابة المعاصرة تقتصر إلى تلك الروح التي كانت تغذي الطاقة الصدامية لكتابات أبي نواس وبشار والمعرّي ولعل استفاقة الذعر المربكة التي أحدثها الانفجار الحضاري الأوروبي في وجه الكيان العربي المستسلم للركود هي التي دفعت بالكتابة العربية، وهي تنهض لجمع شتات كتابها المنخرم، تفضوي تحت لواء الفعاليات الأبيولوجية والسياسية وتبسي ذاتها، بل وتتصل من ذاتها، فيستحوذ عليها العالم عوض أن تكون هي محتضن العالم والعصر وروحه

إن كل من يؤمن بأسس فلسفة الأخلاق والتوازن الاجتماعي على الحرية، وبأولوية المجد على الوجود، لن يمكن له إلا أن يرهق الوجود والحرية من أجل للحد والأخلاق وكل الأوهام الأدبيولوجية، ويأسر الذات داخل معلومة الفعاليات الحديثة والمتعاليات الكتابة الأصلية هي محاور أمثال الأسبسة المقسومة على الذات الفردية، والسيرة الذاتية هي أرقى مجسات هذه الترقية المعلقة في المواجبة، مكاتب السيرة الذاتية لا يعري ذاته أمام جمع من السواقير الفصوليين بقدر ما يترجى به، يبه عن يهاه تألقها في وجه قوانين الرجز والردع وأبواب الداء الفرسة ويمدك عوانته الفجعة التي تظفر من وراء التفرّد والتنوع ويفرغ حروج لباب التخفية عن / على أعراف المنظومات التي تذهي لنفسها أملاك شرعية من غير رغبة للمراقبة والمطير والإقصاء فماذا كان لهنري مللر أو جان جينيه مثلاً أن يكتبوا لو أنهم أقصيا كل ما يمكن أن يفكر الضمير الجمعي في تجربتهما الحياتية، لو كان ههنا أن لا يظهر بدا يمكن أن يجلب لهما العار والفضيحة؟

السيرة الذاتية لا تفضح الكاتب بقدر ما تفضح العالم المحيط ونظمه الإعتباطية وهي لا تكشف عن عري الكاتب، بقدر ما تلج إلى دهاليز ذات القارئ، إن الكاتب وهو يتجول داخل سراديب ذاته ويمررها، يجعل القارئ يراقبه، لكن داخل سراديب ذاته الحاصنة، ليكتشف تحت ضوء صلق الكاتب، كدبه هو وواطنوه وغيبه إنه بمعنى ما دور تربوي معاكس تربوية مضادة، فهو جها لا يسعى الكاتب إلى بناء النظم الأخلاقية وأهرام مجد موهوم يتربع فوقها مرشداً ومعلماً، بل يعمل على نسف كل أوهام الفضيلة الزائفة ضمن ما يسخره الكاتب الإسباني خوان غويتسولو بـ «عمل نصفية للكفاءة المعنوية» يجريه الكاتب على نفسه غير قول «ما لا يقال»، بهدف «الإنهاء

إلى فقدان الاعتبار في أعين ملئقي الإنسية الكلاسيكية..
ليست تربية تأطيرية إذا هدفها صنع المواطن الصالحين، بل تربية إنسية غايتها
تمجيد الحرية والإحتفاء بالإنسان في أبعاده المتعددة
لذلك نحن نقرأ، لا مجاملة، ولا بحكم قانون قهري يرغبنا على ذلك، بل لأننا نجد لذة
في استعادة اللفظة على ذواتنا وعوالمها الداخلية المعقدة. ولذلك أيضاً نشعر بالإستياء
عندما يفتضح لنا أن الكتاب يعالطوننا ويشوشون علينا طرق العبور إلى ذواتنا
ليكتب الكتاب والشعراء ما يريدون وليكتبوا إن كانوا يحبون في ذلك لذة أو تسلية
أو أي نوع من العزاء لا أحد يستطيع أن يعطي عليهم طريقة أو نهجاً أو مواضيع لكتابة.
ذاك هو حقهم المقدس الوحيد على العالم وسبقنا لنا كقراء الحق في الإقبال أو عدم
الإقبال على ما يكتبون.

لكن ليكفوا عن النوههم وإيهام العالم بأنهم مشترون ومنقذون، وحملة رسالة إنقاذ
للعالم، إذ لا أظن أن العدم قد سوا حلاً وكنز سقاء قسرين مدخل على نظامه ذلك
التشويش العارم الذي مدعه أصحاب السيف وأصحاب القلم متحدثين.

الكاتب ليس منقذاً كوسا ولا حتى محللاً هذا وهم آخر ومعاينة خطيرة لا بد أن
نتخذ من منهما إنما هو شاهد على عرق الإنسان وهو عندما ينحس لتعبير عن هذا الفسق
يستنهض في المقام الأول قدرات الشعر والتجسس ويعد نفسه دعوي المتأسس والمنجر
الذي يسعى إلى إيها، بأنه صفوف الحوافر ومهجة الخلود لذلك هو لا يخطر إلا في
مشاريع تصفية الأضاليل مخيف بعض له إلا أن يكون مرسلًا جماعياً، أو معقماً، أو
مبشراً*

إننا ننغمس إلى حضارة تهج بالقداسات المفتحلة والمتعاليات الغاشمة والألحة
المعصومين والقدسات المهمة والزعماء القاريخين لذلك صرنا نحن إلى أشياء لها طعم
الأرض. وأحداث ليست من فصيلة الخوارق والمعجزات، وشخصيات بلا كرامات،
أشخاص يمكن أن نتجنبهم لأنهم من منزلتنا البشرية.

نحن إلى شيء أرضي.
حتى القداسة قد أن لها أن تطلع من صلب الأرض، لأن كل القداسات المتعالية قد بهتت،
وصارت بطعم الزماد.

فيكف الكاتب إذا عن الإعتقاد بأنه صنم أو إله أو قدوة ومثال إننا نريد إنساناً، لا
غير ولاجل ذلك وبسبب صدق حضوره كإنسان يمكن له أن يكتسب هو وبصته مصداقية
أما إننا ما كان يطلع إلى التحول إلى صورة للكمال الإلهي. وبصر على أن يجد مصداق

لندعوا هذم، فليذهب إننا ليردد تعاويذهم على الملائكة في مكان آخر غير هذه الأرض التي
تحترق بالحياة ولا حاجة لها بمن يتنكر لتبضعها.
في حفل الحياة السهيج، وبعيدا عن الضاليل المتعاليات سنظل فرد أغنية الكائنات كلها
«إننا نعيش فوق هذه الأرض» إننا نعيش فوق هذه الأرض المشعة!

ALFOLIA

نصير جيمس جويس ، أكثر المواهب اهمه
في ادب القرن العشرين الروائي - ويرجع ذلك كما
ري ، مانو هودغارت Matthew Hodgart
مؤلف كتاب James Joyce الى دقه وعمق
مهمه لعالمه الصغير ، ويعصد به ايرلندا ، ولعالمه
الواسع ، وهو اوروبا ، حيث نصير معظم حياته
محولاً بين باريس وترينيه وزيورخ وروما ،
ولاشك ان رأي « هودغارت » هذا ، يتوهم شيء
من التعميم ، وعدم الدقه لانه بعد ان يعصل كل
هذا يراد في فصل آخر ، يحاول دراسة شخصيه
جويس القلعه ، وتأثيرها المباشر على ادبه .

ولا يرى ان هالك تصعب كثيراً بين هذين
التأبيين : لو استطاع « هودغارت » ان يطل من
شده اعتراضه السابق ، ويعصل من ناحية اخرى
في مدى ديمر وروپ غير الادبي على جويس ، ويرقم
أحواء هذا الكتاب على قصور كثيره في دراسه
روايات جويس ، ومحاولة التوغل في تلك رمورها



الاقتناعي من افكلا هذه ، سوف نصير على ما كتبه
عن جويس الاسار فقط ، لان نصير ان روايات
جويس اشبهت بالدراسة والتجليل ، قياساً لما كتب
عنه هو . ورغم ان اشبه كثيرة لم يتناوبها القصد
يحد الآن .

الفصل اللذان تراهما مهمين جداً في هذا
الكتاب ، هما الاول المصون « جويس - العالم الكبير
Joyce - the great world » والرابع المصون
« جويس - جويس Joyces world » .
المؤلف انما يحدت بشكل موحز عن تأثير ايرلندا على
جويس ، ويتفعل لموصح تأثير اوروبا الشمالي عليه ،
ر يراد عرب اسمه ، وفي فصل خاص بعنوان « جويس
وايرلندا Joyce and Ireland » الفصل
ما اوجزه في مطلع الفصل الاول .

ما هي ايرلنده جويس ؟ وابن تمش ؟ ولم
لعب على خصوصيه ايرلندا ؟ ولم لا حبه هذا العالم



الرواية الحديثة على رأسها كتاب :

روبرت مارزى آدمز R. M. Adams المسمى
« ما بعد جويس : دراسات في الرواية بعد يوليسيز »
After Joyce: studies in Fiction after ulysses
بل ان المؤلف المذكور يسمى العصر الذي ظهرت فيه
روايات جويس ، بـ « عصر جويس » ، ان المرحلة
التاريخية اللاحقة في الادب الاوربي ، اثرت بشكل
كبير على جويس المبدع ، فوضعت في صورة عالم
متحرك ، الى ان وجد ضالته في ايجاد شكل جديد
للتعبير ، اصطلاح على تسميته : « نياز الوهم » كان
جويس مشتقا من الطراز الاول ، اذ ان معرفته
بالفكر الحديث مكنته من الاطلاع المباشر على كل
الانجازات الادبية والفكرية الحديثة ، كان مهتما
بعلم النفس ، اهتماما كبيرا ، وبهذا بشكل متواصل
كتب مرويد خاصة كتاب « تفسير الاحلام »
Inter pretation of Dreams « و » الطولم
والقاي Totem and Taboo « ولقد اتمكن
جزء من هذا الاهتمام ، في « يوليسيز » و
« بقية فحان » اضافة لذلك كان جويس مهتما
بالميثولوجيا ، بل ان عقله كان مقلا « ميثولوجيا »
وكان من المستحيل ان تكتب الرواية الاخرى ، كما
يؤكد معظم هذه جويس ، لولا المعرفة العميقة جدا
بالاساطير والسحر والدين واشراقا ، وكان اعتماد
جويس من هذه الناحية على كتاب السير جيمس
موريل المشهور « العصي الذهبية The golden
Bough » بمطاداته الاثني عشر ، ثم انه كان
تابع بشكل جاد معظم ابحاث الاثروبولوجية في
عصره ، لقد تنازع التأثير على الادباء خلال المئود
الاولى من القرن العشرين ، عبقريان ، هما مرويد
وفريزر ، الاول في علم النفس والثاني في الاساطير ،
الا ان معظم الدلائل تشير الى ان مرويد كان هو
السيد الاول في هذا المجال ، من الناحية الادبية ،
كان جويس شغوبا بدائتي وشكس والادباء
الاكبر ، كما انه اهتم اشد الاهتمام بفلوير واين ،
كان يقرأ بلاور بشكل متواصل ، بل انه استفاد
كثيرا من اسلوب فلوير في تعدد الاصوات الذي
استخدمه في الفصل الثامن من رواية « ادمام يوماري »
والذي يصف فيه المعرض الزراعي ، والذي اراد
فيه كما يقول ان يخلط همس المشاق باصوات
الانقار ، والحطب السياسية باصوات الدجاج

الرؤية ، لا ان تسقط هذه الثقافة اسقاطا مباشرا
في الكتابة او الرسم كان جويس من هذا النمط لم
يشعر الا اشارات ثانوية الى اوروبا كتيبة
حضرانية محدودة ، ولم يشعر للاعكار
والطريات التي نبتت في ارضها ، لكن ذلك لا يعني
بأي شكل من الاشكال انه لم يكن على معرفة واسعة
بكل تلك الثقافات ، لقد استخدم الانجازات العلمية
بشكل ضمني في اعماله الروائية . ويلاحظ في رواية
« يوليسيز » القمار الهائل من المعارف المتعلقة بالطب
والنفس والاساطير وعلوم الدين والادب . وكل ذلك
هو نتاج اوروبا في بعضتها الحديثة ، اننا نستطيع ان
نقول مطمئن ، ان ثقافة جويس ثقافة اوروبية ،
وهذا ما سوف تفصله بعد قليل ، الا انه وضع هذه
الثقافة في خدمة فنه ، وتؤكد على هذه الناحية لان
ابرلدا ، كانت مختلفة ، بل ومعزولة عن معظم
التطورات العلمية والحضارية ، انه لم تكن في حقيقته
الامر حروا من اوروبا ، اكثر مما كانت مستمسرة
بريطانية ، حاولت هذه الاخير عربها من هذه
التطورات كعادتها ، لتقيها تابعا لها .

تكون بهذه اللوحة السريعة ، قد اعطينا صورة
لعملي جويس ، اقل من ذكرهما هودغارت ميل
سيكونان هما فقط المستدين للدين ، انكا عليهما
جويس ، اما لا يستطيع ان يرسم صورة واضحة
المعلم لجويس دون التطرق الى ثقافته ورواياته ،
والتي تشكل احد اجزاء عالمه ارحيب ، اوسع .
ان ما كتب عن جويس ، بشكل مكتبة متكاملة ،
تأول تحليل رواياته بشكل دقيق ، مع وضع أدلة
كافية فرائدها ، ووضع معاجم خاصة بها ، ومداخل
وفهارس ، وكتب خاصة لشرح الرموز والاساطير ،
واللهجات الشعبية والكلمات الغريبة ، وعند مقارنات
تاريخية خاصة بالنسبة لرواية « يوليسيز » مع ما
استفاد من ملحمة الاوديسه لهوميروس كاصل لها
ثم تعمق باحثون كبار في تحليل شغوصه وعلى
راسهم « ليوبولد بلوم » و « سيغن فايدلوس » و
« موللي بلوم » ، كما ان بعض المتخصصين ، وعلى
راسهم « بودجن F. Budgen » « خصص
كتبا في كيفية كتابة (يوليسيز) اعتمد على الاشارات
والبيانات التي كتبها جويس وسمى كتابه
James Joyce and the making of ulysses
كذلك هناك كتب عديدة تدرس تأثير جويس على

وعياط الإصمعال وحمر الحارير ، ولقد طور جويس هذا الأسلوب في العمل العاشر من « بوليسر » إذ نجد نفس الأسلوب في الحلق والتفلات المفاجئة في وهي الأشخاص ، كذلك التشابه انواصح بين رواية فلوير الأخيرة « يوفار ويكوشيه » ورواية جويس المذكورة ، ولقد أشار إلى هذا التشابه ، عزرا باوند ، وبين أن يوفار ويكوشيه شبيهان سلوم ودايدلوس ، إلا أن « ليونيل ترسغ » يؤكد أن يوم يمثل القتل الحديث حين أن أبطال فلوير ، يحتلون لأهم عشقون بأشياء يومية تافهة ، أننا لسنا في محال وضع مقدرته بين الروائيين ، أكثر مما نود تبين مدى استعادة جويس من فلوير . أما اهتمام جويس بأحسن ، ف يرجع إلى أيام شبابه ، فلقد كتب ، وهو بعد في الثالثة عشرة ، دراسة عن أبسن ، عنوان « شرح ابن الحديد » ويشير أيضا في « صورة المرء في شبابه » إلى أهمية أبسن ، والتجاهل الواقعي في الوصف ، وخلق الشخصيات ، كذلك اهتم بالمرحى الألماني « هيرمان » وقد لرحم له في شأنه مسرحيتين ، كما أنه اهتم بمصن تشيكوف القصير وروايات كتاب روسا العظيم ، وقرأ زولا ، واهتم بالرمزيين الفرنسيين ، خاصة « مالارمه » كذلك الأمر بالنسبة للأدب الألماني ، وفي الموسيقى ، كان يميل لموسيقى « فريدي Verdi » ومورارات « Mo Zart » وكان معجبا جدا بمقاسر Wagner وموسيقاء الصاعدة المنحمة القلفة . ولقد جاد اهتمام جويس بالموسيقى عامة ، من اهتمامه بالعناء ، إذ أنه أراد في بدايته حياته أن يشق طريق حياته كمصنف ، إلا أنه بعد أن فشل في قراءة النوتة في أحد المهرجانات العنائية ، ولم يحصل على أية جائزة ، ترك العناء ، إلى الأبد ، ولقد كان تأثير الموسيقى كبيرا في لوره الحسن الأقدمي للأصوات الذي استخدمه بشكل مكتف في روايته الأخيرة ، كذلك كان يتابع عروض الباليه المشهورة ، وعلى رأسها فرقة الفنان الروسي « ديالف » ورامهر العرمة المشهور « بفسكي » كذلك العار بالنسبة للحركة الحديثة في الفنون التشكيلية ، خاصة أعمال بيكاسو وسترافسكي . وعندما كان في زيورخ عام ١٩١٦ ظهرت الحركة الدادائية التي شكلها الشاعر الروماني « تريسار تزارا » والرسام الألماني « هانز أرب » ثم ارتبطا بالرسام الفرنسي « دو شامب » في عام ١٩١٨ .

ورحل الكل إلى باريس في السنة التالية ، حيث التحق بهذه الحركة أدباء على رأسهم : أندريه برتون ، بول ايورا ، آراغون ، فاصحت ذات ميول أدبية واضحة ، ثم توجت بتأسيس أسريالية في عام ١٩٢٤ بعد أن أصدر برتون « بيان السريالية الأول » وراحت هذه الحركة تبحث عن جذور لها عند سوفت ، والمركير دي ساد ، ولويس كلرول ، ورامبو ، وغيرهم ، ثم أنها استندت على كشوفات فرويد في محال الأحلام ، وأصبح بالمستطاع لجويس أن يتتبع هذه الجهود التي انضوب تحت قيادة هذه الحركة ، وأحدثت هزة في الحياة الأوروبية الأدبية لعمدين من الزمن تقريبا ، ورغم اهتمام جويس بالأحلام ، بشكل أساس ، خاصة في روايته الأخيرة ، والعمل الحامس عشر من « بوليسر » الذي يعد من أصخم قصص الرواية ، إلا أنه لم يحترط بالحركة السريالية ، بل وقف تجاهها موقفا متحفظا ، ولم يمارس مطلقا الكتابة الميكانيكية التي كانت تؤكد عليها السريالية . وكان يدرك بصين أبعاد العمري ب هذه الحركة لأنه أن تلاتي طرسا مدودا ، وتحمف نؤنه ، فحرج عن الحركة ابتزارية وأصبح أعظم شعراء فرسا الفئانيين ، وكذلك الأمر بالنسبة لآراغون ولقد انتقلت السريالية إلى السينما بجهود جان كوكيو عام ١٩٢٠ ، واستمداد جويس من هذه الساحة في مزج الصور والكوايس في أعماله الأخيرة ، كذلك اهتم بكل ما أنتجته وقطعته أوروبا خلال هذه الفترة ، ودخل ضمن تكوينه الثقافي ، كان هو ، فنانا عميق الرؤية ، من طراز ت. س. اليوت ، لا يتعمق بأديم رائد ، ولهذا شق طريقه بصمت وثبات وفان ، تنذر أن بعد ذلك عند مبدع آخر ، كان عالمه يبدأ من خطاه وأحاسيسه ، وينتهي برأسه ، متاعة أقر العشرين . ولهذا تحده بسيط معيوما ومظما في بداياته ، وغامضا متشابكا كلف تعدم به المرء ، كان جويس تربع على هذه الثقافة العريضة بشقه ، فسحرها قلمه ، ولا يعب « هودغارت » عند هذا الحد ، وإنما حاول أن يعبر في تكوين جويس الحسدي وانغمسي ، في أمراة ومعاتاته ولهذا يراة يحاول تلعب طريقه أعظم بانارة أحراء متعربة في تكوين جويس العلي ، ويحاول ربط ذلك بداعه عامة .

أن اصغر عوالم جويس الماهولة بالحياة، هو جسده
فلقد كان مهتما ، اهتماما بالغا بهذا العالم ، أن رواية

« يوليسيز » في الحقيقة ما هي إلا ملحمة من ملاحم الجسد الإنساني كان ذلك نتيجة لاحتفاظ جويس باهتمامه بعلم وظائف الأعضاء ، فالتكس ذلك فيها ، وعلى وجه التحديد في الفصل السمي « نيران الشمس »
« The oven of the sun »

الذي يحدث في المستشفي ، ان جويس لم يفكر مطلقا في انفصال العقل عن الجسد ، وكما أكد « بودجن » في كتابه من طريقته كتابة « يوليسيز » فان طبعان الاحاسيس الجسدية في هذه الرواية يعجز الباحث بماتبيح لا تحصى لفك الفصار الشخصية الانسانية ان هذه الرواية لاشك قد كتبت بصعوبة بالغة ، كما نراها بشكلها العالي ، خاصة في احتوائها على هذا الكم الهائل من المعلومات المتعلقة بالجسد ، ولم يكر ذلك بالامر ايمن لولا معرفة جويس الواسعة بعدي التعامل العيوي بين الجسد والعقل ، ولكل هذا يكون من اللازم قول شيء ما حول النية الجسدية والصحية لجويس ، حتى لو كانت هذه معارضة خطيرة لا تجد مبالغا . كان جويس ، وقيل اي شيء آخر ، سكريا ، مدسا على الضمر . وتذكر ان كلمته « سكر » هذه مؤذبة في وصف كاتب كير مثل جويس ، الا انه كان في الحقيقة مدسا ، على اشد انواع الضمور وهو العرق = white wine ، اذا ان هذا النوع يحتوي على مادة ثاني اوكسيد الكبريت ، ومواد كيميائية اخرى ، تعتبر من المثبرات المعلقة للصعدة ولقد اثر عليه ذلك بشكل مباشر ، فادى الى موته ، بمرض القرحة المعدية ، واثرت عطية الادمان على الكحول عليه من ناحية اخرى في اثارة غيرته الحسية ، وهذا ما تلمسه في رسائله الاولى الى زوجته نورا ، وهذه اغنية هي الاساس الذي ببيت عليه مسرحية المنفيون = Exiles ، وهي نفسها الهاجس المتسلط على مجمل رواية « يوليسيز » اذا ظمها عبد بلوم ، بشكل صعدة الروح المديوث ، وخاصة في الحياتات السحابة ، وارؤية المتناحية في فصل « سرسه » بكامله . كل ذلك ما هو الا محاولة للتطهير من الغيرة عند جويس ، تقابله ادراك بلوم من ان بويلان عشيق زوجته سيكون عندها الان .

لم يحسم ان اسمه بشر ضمن قائمة الأرواح الدبولين في صحف الصحف الدليلية ان الادمان على الضمر ، يؤدي ان ماحلا او احلا الى العصر الحسية الشديدة ، وانا اشك فيها اذا كان جويس مدركا للاسباب التي كانت تقف وراء تجربته ، مع معرفته ، التامة ان امرا كهذا ، لم يكن من الامور المحبوب بها اجتماعيا ، هناك ايضا نتيجة اخرى للادمان الا وهي الكتابة المضنية ، وقد عانى جويس منها بالتأكيد ، لقد اظهر في شبابه حروية وقوة حسية وتعالوا ، مع انه كان مسرفا في تناوله للخمير ، الا انه حينما بلغ الاربعين ، تهاذرت كآبته ، واشتد عليه ، ان « نقطة فيحان » كانت تعبيرا عن هذه الكآبة ، كان وراء اشتعاله الذهني ، مرض ابسه باشيروميريت وهي في العشرين ، وكان ذلك بسبب له الاما نفسية مرهقة ، ثم انه فوق ذلك كان يعاني الاما مؤمنة في مينيه ، وكان عليه اذا اراد التخلص من العمل الكلي ، ان يخضع لعمليات جراحية مؤلمة في عينيه ، وكان ذلك اشد ما يزعجه . الا ان كآبته لا يمكن تصيرها على ضوء اسباب خارجية فقط ، اذا ان شعوره العالي بالاستقلال بنفسه كان عاملا مهما في تفخيم الكآبة . كان يعرف مدى « اسرافه » في الكآبة ، ولقد استخدم نفس هذا التصير . ومؤشر ثالث اكثر عبق في استنفال مأساة جويس مع ان تأثيره لم يكن واضحا كادمانه على الضمر ، كان هذا المؤشر هو الهلوسة والهذيان وربما كانت هذه الهلوسة تعف وراء طريفته في استخدام الاصوات في روايته الاخيرة ، ولا نبالغ اذا قلنا ان هذه الرواية عبارة عن اصوات متضاربة متضاربة لا تفهم ، هي اصوات تهمزق ، تعترف ، تنوع ، وتهدى ، ومع كل ذلك ، كانت ذاكرة جويس ، واحدة من الذاكرات الاستثنائية في تاريخ الادب ، وقد بقيت قوية متبقطة الى ان تولى هذا الكاتب المملاق ، ان الادمان على الكحول ليس حالة وراثية مع ان هناك من يؤكد هذه القضية ، فقل كان اسراف جويس في تناول الكحول ، استمرارا لادمان والده ، الذي انكس العائلة اقتصاديا في تناول الضمر ، ربما كان ذلك حقيقة ، بعد كتب جويس معظم نصوص « نقطة فيحان » في

والأدبي ، كلا متكاملًا ، يصب في جويس الروائي ، ويؤكد معظم نقاد جويس أن تنظيم كل ذلك جاء وفق أسلوب لا يمكن أن يحاكي ، فلقد استطاع أن يوظف معرفته العميقة ، دون أن تقصد أدبه ، وتولمه في التقريرية ، وحركة شخصه بمقاييس دقيقة ، فكان يفرج الشوارع ، وبعد النوازل ، وهزات الترام ، وحانات الشرب ، والأزقة المتبقة في دبلن . والروايات المتبعة ، وخلق عالمًا كبيرًا ، لا يعتقد أن أحدا يستطيع أن يفهم بسهولة إذا لم يكن على معرفة بشخصية جويس ، ووضع أيرلندا الاجتماعي عامة ، وأسلوب تفكير جويس الروائي .

هذه نظرة جد مختصرة إذا قيس بها كتب عن جويس - في عام واسع ، لكاتب كبير ، وبذلك نكون قد أعطينا لحة عما يتطرق بعوام جويس كما اكبرها هودغارت .

الليل ، عندما يكون على الأقل نصف مغمور ، أن امرا كهذا يادر الأحداث ، منذ « بايرون Byron الذي ادمى انه كتب « دون جوان » تحت تأثير شراب الجن ، ويوضع جويس على رأس قائمة الكتاب الممنين ، ولقد تطورت هذه العادة في القرن العشرين بالمقارنة بمصر بايرون .

ولاشك انه لا يمكن إهمال أسماء أدباء مبدعين مثل فوكنر ، همنغواي ، وسكوت فيتزجيرالد ، بالإضافة لكتاب آخرين ، وعلى أية حال ليست هنالك علامة بارزة على معنى الممير العظمي الذي عاناه كتاب آخرون بعد سنوات الإدمان ، إلا أن جويس كان فصحية لهذا الإدمان ، الذي اودى بحياته في خاتمة المطاف .

لقد كان جويس الإنسان المتعب والإيرلندي

- الديمقراطية مصدر قوة للفرد
- والجتمع والتعليم قاعدتها
- معو الأمية نضع في كل زاوية
- مشعلا للثورة
- معو الأمية خطوة ثورية لبناء
- الإنسان الجديد

عوارض قضية الأحرار

تأليف: د. محمد غنيمت لعلك

سأفهمه . . . حتى أن . . .
لاستعدادات شعراء . . .
سواء . . . على . . .
قد تحق حتى على أصحابها ، ولكن لا ينبغي أن . . .
دور يعقب من جمهور (ثقافي ، منه التخصصي .

ومن بقايا التي يعتقد أن التعرض لهذا أمر
يمنح جميع الأدب ورسالته ، قضية « الأحرار »
الحادية . . .
له كان لها بعض المعاصري .
له قضية نظرية تكسب وعمق من لا . . .
وقد وضع ذلك في مقدمة
المرضى . . .
تسرع حاربها بالنسب الهيم
حاربها . . .
على . . . تقسيم الأدب في مفهوم
وغير مسموح . . .
به عقب . . .

وقضية الأحرار قضية نسبية تاريخية
محددة . . .
فيه بالدعوة التقليدية أن مجرد أن يكون ذات حمة
بمعنى الحللي العام أو التقليدي ، وهي القرب أن
يشكك في حدود تقسيم الأدب إلى منظم وغير منظم
أساس فلسفة أد أن في انقاء الفرق بين التقسيم في
أدب من منظم . . . منظم - عقله أو بعدا عن
هو جوهرية أصح . . .
من منظمي ، حيث يكون . . .
مقتضيات حرية انقاد والرأي . . .
أي الفرق بين شاء ، ولكن لا يكون من المعقول أن . . .
أمر أنه لا خلاف بين الشعوب أو بين الأدبي .

أعجب ما يتعرض له العهد الأدبي هو أحرار
الاعدية خصوصاً من نظريات أدبية لا يحلها الكاتب
أو القاعد مكانها أو الإسلام بواحد ذهنية ،
سلطوية قد يدفع ليها اتصال مهمي تقصده الدراسة
لحماية العقيدة ، وهذا الإسلام كثيراً ما يتخذ في
بداية العصر . . .
مسرح . . .
في عصر لم يتسم بصر السرعة الانتيجة عمق بحوثه
ورحابة لآفاق الفكرة فيه . وحصة ذلك في
الدراسات أن يحاول امر . . .
محال تصدوع به . . .
تكون النظرية التي . . .
صالح . . .
في . . .

در تصورنا لنسبوا تقوم بسبقه على . . .
في . . .
سواء فهم ، فلا بد أن يطلب منه في وجهة أو في
رغمه أن يهتم الفلسفات بإصلاح فلسفي ، لا بمجرد
الانكاد أو هوس من الانكاد . . .
خارجاً على التيار العام لتفكر الإنساني هذا التيار
الذي لا يمكن وقفه أو رجعه إلى الخلف . ولكن المقعد
الأدبي الحديث مستباح لا حرم له ، ولذا نجد عن
بعضهم ميده مستحالة ، راعياً أنه يحتوى فيه
كل دعوة ، على نحو ما كان يسحر فولير في فلسفه
بمحنة وسحرته بالادب . . .
في رحلته إلى هولندا « القساوسة من كاثوليك
وأرمين وسوكيين ٠٠٠ وروائيين من اليهود ،
واتباع طهيب أعداء التعمد الكنسي ، وجميعهم
يفضحون عن عقائدهم في بيان عجيب ، وكلهم
- في الحقيقة - على صواب » . ولم يحب سحره
فولير على رجال عصره من المسيحيين في قولسه

وأما على علم بأن بعض الفلاسفة المعاصرين يهتدون من شأن الأدب كله ويرون أنه غير قادر على إيضاح الأفكار العميقة، إذ أن هذه الأفكار العميقة لا تراهي فيه إلا مدبرة وعرضا - ومن هؤلاء الكتاب اليهودي « جويليان بندي » ، وخاصة في كتابه « أسلوب الأفكار » ، على الرغم مما لهذا الكاتب من نظريات نقدية عبر عنها في كتبه الكثيرة ، ومنها إنكاره الالتزام في معنى الالتزام الحديث ، دون أن يفعل عن رسالة الكاتب الاحتشاعية ، إذ يدعو إلى ألا يتصور الكاتب أو الشاعر في بقعة إلا المسائل العامة التي تصبح لكل زمان ومكان ، لأن الكتاب حين اشتغلو بالمسائل القومية والسياسية في أعمالهم الأدبية - حتى لو كانت ناصجة - قد حاثوا وسانتهم - وهذا موضوع كتابه - خيانة الكتاب - ويمجيب هذا الكاتب كذلك - في المقدمة نفسها - بمن يقتصرون في فلسفتهم على دعم المادى الشائنة المخرفة خالدة في الفعل الإنساني في كتابه بعض مشاهير أناسه لعقل الشرقي ، مثل العدل في ذاته ، والحقائق والإنسانية مجردة عن كل اعتبارها الاجتماعية والسياسية والوطنية ، وسيجده من محب يكات وريمان وفوسر ، ويحصل على حاته برحمون ، ثم على الفلاسفة الأشهر كـ « ديكارت » ، « رومانسكي » ، وعلى كل الكتاب الذين يصححون في أدبهم مسائل وطنية أو فوجية أو يعرضون لمسائل الساعة في أدبهم ، ولا يعني تأثير السرعة اليهودية في قومه ، لأنه يخاف أن تؤدي هذه الانحياز وطنيه واغومية إلى عداة اليهودية .

وحقا كان يلزم جوليان بندي جانب الدعوة إلى الحيد لطلبي ، في صورة تسامع مجرد ! لم يمه من التعرض لمسانة « دويوس » في « حوزة بيربطه ومع ذلك لا تحفي نزعته الأفلاطونية في النهوين من شأن الأدب عامة ، ثم في حملته على كتاب غرسا المعاصرين جميعا - وهذه الحملة هي موضوع كتابه « فرنسا الرظنية » . وتترادى هذه الفرعة الأفلاطونية كذلك في مثل كلمة هار يرك بوساك في لندوة « الأدب » أسى اعتقدت في بيودلوي عام ١٩٦١ حين أمتتهن كلمته بسؤال أنقاء ، هو هل استطاع الأدب في كل تاريخه أن يمتع حوبا ؟

وهي نصر عماده لأفلاطون في حملته على هومروس في الكتاب المعاصر من الجمهورية ، ولأنه لا يعم ما حق هذه الدولة من قرائن في الصورة الأدبية إلا ما يحكيه الأساذ الدكتور زكي نجيب محمود عنه

من أراد هي في الحقيقة تكرار لما قانه « بندي » فسادا أو مائلا إليه . ثم يخطئ هارن اونت توبالك بين دسة الفصل الأدبي القيمة في الأعمال الخالدة التي لا تمل حديثها وموضوع لأدب حين يقتصر على مشكلات الساعة ، وهذه مسألة فنية يتطلب شرحها كثيرا من القول ، وهي بعيدة الصلة بمسألة الالتزام في مفهومه الحديث ، وموجر ما يقاء فيها ان الدعوة ، المشارة في مسأله أو مشكبه حاصرة تخرج عن نطاق الأدب كنية مختزما كذا أم عبر ملزم ، وقد يكون محاب حطة في جواهر ، أو دعاة محصة ، أو نتمعا عند مساء البحث التجريدي والاحصاء .

وهذا ما يكره كل الأفكار عداة الأتبع جميع - عند وجه النقد الأدبي حتى نيوم ، وسيقتلوا يكرهه ما دموا نقادا ، ولكي يه صبه بين هذا وبين خلود الأعمال الأدبية لقيمتها العية وصديق تصويرها لعصرها في وقت معا ؟ إن الأعمال الخالدة لأدبة في تاريخ لأدب - وخاصة في القصة والمسرحية ، وهو ما يعيه من أولا - هي الأعمد التي عمقت في وعي عصرها وصانته . وظلت بأعمائها القيمة في عصرها حادثة القيمة ، ولزالت المسائل التي عرفت لها - ولا يسبح لمجال من لسرى ضرب أعمد عليه بعض النقاد عن شرحها ، غير أن الإشارة إلى كتاب « الحكمة دانه » الكوميديا الإلهية » هزيمة ، وروعتها أنها غاصب في تصويرها الأبي في جديا عصرها ومخاديه ، تصوير بأصها في حدود القيمة ، لتعوا سامقة في أجوائه ، تبحث عن تصوير شائ لأدوائه ، كالكنمة الطيبة اصدها ثابت وجرعها في السماء . ويحصل أنقاري في ذلك إلى معدت « س » البوت على سميل انتقال ، حين يصح بعد هذا الكاتب ، نراي المسائل والمتناغل الحقيقية من خلال التصوير المعنى ، وخرج عن دوة الرمزيين و « مدوسه النقد الحديث » الأمريكية ، وأصبح ذ نرعة تسانية، شأنه شأن الكثرة العامة من نقاد العدم انيوم ، كما وصحابا الأدلة وانصوح في غير هذا المكان ، واهرق وأصح بين مسلك « دانه » في الكوميديا الإلهية ، ومسلك هومروس في علميته ، على الرغم من اشتراكهم في روعة التصوير وتصور حواصم العصر . فالكوميديا الإلهية المعنى وأشمل ، وبخاصة لأنها لا تقتصر على تصوير ما هو سائد من عادات وتقاليد محسوب بل تتطلب - من خلال التصوير المعنى - التخلص لعمدة وللجميع ، عين حين حوهر المجتمع الخالدي

وعصوره ٥ فهو من صير على انفسه ان يستخلص من طبيعة الاعمال الخالدة ويطور دلائلها ما يفيق ويسديه
سنة للذئب : كما استخلص من طبيعة الاجناسي
نمية انفسه ما طور به الاسس القوية على مر
العصور ٦

وَمَطْلَقُ الْإِدْبَارِ فِي تَارِيخِهِ وَاصْطِحَ الْبَدَلَةُ عَلَى سَبِيلِ
الْإِعْصَالِ الْإِدْبَارِيَّةِ وَحَوَادِثُهَا كُلُّهَا بَرَأَتْ أَبْصَارَهَا
الْإِنْسَانِيَّةَ وَتَكَثَّرَتْ فِي تَقَوُّرَاتِهَا الْأَعْيَاقُ الْإِدْبَارِيَّةُ
فِي تَعَرُّفِهَا لِمَنْ لَمْ يَكُنْ لَهَا سَعْدٌ كَمَا هُوَ أَوْ
سَعْدٌ لَمْ يَكُنْ لَهَا حَزَنٌ كَمَا هُوَ وَبِأَيِّ
يَسْمُ بَرْقَةُ الْإِنْسَانِيَّةِ تَلَامُ عَلَيْهِاتِ الْعَصْرِ • وَلَمْ
يَطْلُعْ أَصْحَابُ بَقَادِ الْيَسَمِ - عَلَى أَخْطَائِهِمْ - بِأَثَرِ
كُتَابِ الثَّوْرَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ الَّتِي يَهْدُوا لَهَا أَوْ رَأَوْهَا
عَمَّ أَوْ أَعْمَلَهُمْ وَأَثَارَهُمْ قَدْ أَجَلَتْ فِي عِلَاقَاتِ لِيُصْبِتَ
هِيَ الْمَلْأَمَانَةُ •

* * *

[illegible]

فكيف يقال انى كل ادب مد بـ م طلعه ، وان
تقسيم الادب الى معتزم وغير معتزم تقسيم عقل ؟
فبعد ذلك استقره لتوزيع الادبى من موضوع
احسنه الجمالية التى هى موضوع انى ذو ابعاد
تامة ، وهو عفا ، الاحمال بين الاحمال والندوة
الحسية ، ومن انى من يحفظ ذلك - يسفروا من
تاريخ الادب واغنى - هو ديدرو - فبعد ان شرح بـ
احمال يحصر على ادراك العلاقات - استثنى من
احمال ما يضل الى ادراكها عن طريق حاستى ندوة
والشم ، كدائمية والروى ، هـ ادراك العلاقات

فيها لا يوصف بالجمال ، ولكن يقال انها بديعة
أو مستطابة أو ما الى ذلك على حسب ما يقبل عليها
المرء أو يفر منها . رأى عمل أدبي انساني كان
حينما على حين كان موضوعه وصف اكلة لذيذة أو
استرخاء لشهوة الطعام أو اللذوق لذاتي ؟ لا وهذه
التصيفة ذات دلالة ثلما نحن بسببها ، ذلك
أن موضوع الادب واعن لاسمائي في علاقته
الانسانية بوصفه مدينا ، ولكن الجودة الفنية
توضح كلما ارتقت اسطورة الى علاقات الانسان
بالواقع ، بوصفه شخصاً حراً عاملاً في موقف
انساني . وتاريخ الادب يدلنا على اختلاف مستويات
هذه النظرة كذلك . فما هو مقياس الأرقى انساني
منها ، حتى نحاول أن نوفر للادب وسائل تصويره
الفنية المناسبة ، على حسب منطق التاريخ
الادبي ؟

* * *

[illegible]

أَلَمْ يَرَوْا جَرَىٰ فَاضِي
 إِلَى الْأَسْوَاحِ وَاخْتَرَمَ الْقَبَابِ
 وَأَنَّ الشَّمْسَ فِي الْإِفَاقِ نَعْشَى
 حَمَى كَسْرَى كَمَا نَعْشَى الْيَبَابِ
 وَأَنَّ الْهَاءَ تَرَوَى الْأُسْدَ مِنْهُ
 وَيُسْقَى مِنْ تَلْعَلْعَا الْكَأَلَابِ ؟

يزعم فيه أصحابه أن مهام الأديب الاجتماعية والاسابية لمصره ضافية من حيث هي لروح الأديب ، على حين أنها هي روح الأديب الذي حددته في جميع الشاچ الادبي العالمى ، على مستويات يسهل تمييز الاعلى فيها من الادبى بناء على أخص موضوعية متصلة بخصوص الادبى وماله نفسى في وقت مما ؟

وكى هل يسلم الالتزام أن يكون لأديب تعليميا حصائى ، وما هي مميزات العمل العنى الاساسى الطابع والمتزيم نى وقت مما ؟ هذا ما نصله من مقاب قريب .

ولم لا يصح فى الساج الادبى ، لاتجاهان المسترضاء والقبول والسلبى من ناحية ، والموعى الحر بالموقف الانسانى من ناحية ثانية ، على حين أن هذين الاتجاهين واضمحان كل ابوصوح فى مدامه فلسفية كثيرة ، مشهوره ؟ أن دعوى قصود الأديب عن القيام بمهمة سبابة ، واعفاء هذه النشاط الاساسى من كل قيد انساني احتقار للأدب ! قد يصدر أحيانا عن تعال من يزعمون أن الفلسفة لسوها عن الأديب هي التي نعوم بهذه المهمة . وهذا تعامل لطيفة الأدب وتاريخها من ناحية ، ثم أن فيه غفلة عن روح العصر ، هذا العصر الذى أصبح فيه اللعب نفسه معطيا وذا أهداف اجتماعية . أندعو ومؤمن برسالة اجتماعية لنفس ، فى حين ندعى قصود الطاقات العنبة والأديبة بحاصلة عن أداء مهمة اجتماعية انسابية صحتها فى كل العصور ، ادعا



المجلة الثقافية



الموضوعات التالية

الأستاذ : احمد حسن الزيات
للدكتور : محمد احمد خلف الله
للأستاذ : عبد المنعم خلاف
للدكتور : عبد الرحمن عثمان
للدكتور : احمد كمال زكى
للدكتور : سعد الدين الجيزاوى
للأستاذ : ابراهيم الابصارى
للأستاذ : عباس خضر
للأستاذ : نجيب الكيلانى

١ - بعد بلادنا يوم ونعيم
٢ - سورى وشعارات القومية
٣ - المادية الإسلامية
٤ - أبو تمام والتحديد
٥ - بين الشعر والاحتجاج فى أدبنا
٦ - القصة فى شعر أحمد محرم
٧ - حول التراث العربى
٨ - تعقيبات
٩ - الأندلس (قصة)

عود على بدء

الفن للفن اسم الفن للحياة

بقلم رشاد دارغوث



استنعت منى حدائقنا يتحدث من محطة الإذاعة اللبنانية حول «التوعات الجديدة في الأدب العربي» فيدعو إلى الأدب التوجيهي، أو بتعبير آخر: إلى أدب الانضواء والالتزام.

وعصته يعزوف على المائدة في هذه الدعوة إلى أدب فقدان يوم واحد نفسه - غيب المرحوم مرعاشوري، وفي مجموعة مقالاته «لا هراة» المأذنة عام ١٩٤٣ عن «دار مجلة الأدب» إشارة إلى ذلك، في معرض حديثه عن عزلة الأدب في برجه العاصي، وإن لها علاقة ملحوظة وثيقة بنظرية الفن كفن من النظريات الحديثة في أوروبا، التي تسرب إلىنا طرف منها مع ما راح عددا من النسل التي تخلق هي الحاجة إليها أكثر مما تد الحاجة إليها فعلا، على حد ما ورد في الكتاب المذكور (ص ٢٦).
بتمت إلى هذا وإلى ما نرى حديث الناقد الممتع، فحسب أن أقص عليه ما عيته بسوري من «توضيح» هذه الموضوع بالذات بروح عمية، تستهدف الكشف عن الحقيقة، دون سواه. في العام ١٩٣٨ أصنوت رواية، كانت شهادة المستشرقين لدى طلوعها عليها الرواية الأولى باللغة العربية إذ عانت موضوعاً بسد حاجة يحسها المجتمع (كما قال الدكتور

إليه بالإضافة إلى هذه الخطوط الأساسية نظرات فائقة قيمة في حرية الإنسان وحلوه النفس وروح الثقافة الإسلامية، ومبدأ الحركة والحياة والتجديد في الإسلام إلى جانب أمور أخرى كثيرة. وإن كان لي أمل أبدي في هذه المناسبة فأن تعبر الجامعة السورية هنا ما لأقبال أسود ما فعلته جامعات الغرب فتعبد إلى ترجمة كتابه وأعدده به الفكر الأدبي في الإسلام لما فيه من قيمة دائمة ودائمة قصوى لا يلبس الباحثين في شؤون الثقافة الإسلامية بصورة عامة، بل بطلاب الفلسفة العربية بصورة خاصة.

مورج طعم

دمشق

دائياً داخياً ديطرأها اعطيه نوعاً من ذهنية النبوة التي تطمح في أن تحول الرؤى إلى قوى حيوية دائمة خالقة. ولكن مع ذلك انتهى نيتشه إلى فشل مريع، ويعود مثله إلى تراثه الفكري الذي تحداه من شوبنهاور وداروين ولاشعزاد عماد تأثير هؤلاء عن المعنى الحقيقي لروايته. فهو عوضاً عن أن يبحث عن قاعدة روحية تؤدي إلى غر ذلك العصر الألفي في لسان وتفتح مائة أمة لا حدود لها في مستقبل انتهى إلى رستراطة فكرية أشبه بالسحر.

الذات التي يبحث عنها تقع وراء الفلسفة ووراء العلم ووراء المعرفة. أما البنية التي تنمو من التربة الغير المرئية في قلب الإنسان. وهكذا مثل مبقر كبر لان رويته كانت محدودة بقراءة الدخيلة معب وأنهي إلى المقم وعدم الاستاج لأنه كان يعوزه التوجيه في حياته الروحية. ومن سحره القدر أن هذا الرجل الذي بدا لاصدقائه والمعين له كأنا في من عالم مقهر لم يعش إلا في عالمه، كان شاعراً بالفرار في حربه وواعياً لحاجته الروحية الكبيرة. فلهذا هذا الكبير في أحاده معصية حسيه، يظهر كأبي صانع في عهده كعنه. أبي بحاجة إلى العون. أبي يحتاج تلامذة وطلاب. أبي أحاط معاً ومرشد. ماها من دعوة أن يصبح امرء عيود.

وهكذا فالسبب في فشل نيتشه وبالفشل في فشل الروح العصرية التي امتزجت به في حد ذاته. وصح حيي في غاية الذات النهائية ليست فقط في أن ترى الحق بل أن تكون ما تراه (الحركة). وفي عهد الذات لأن تكون شيئاً ما يكتشف لأنسان فرصته الأخيرة لعقل كيانه والنمو إلى ذات محدودة حقيقة لا في قاعده ديكارت الثالثة «أفكر» بل في قاعدة كانت الثالثة «استطيع». ولمست غاية الذات في بحثها التحرر من حدود الفردية إلى التوصل إلى تحديد دقيق لها. أن العمل النهائي ليس عملاً فكرياً فحسب بل هو من حتى يصل بالذات إلى كبد عميق وإلى أداة حازمة تؤكد أن العالم ليس مجرد شيء يراه أو يعرفه بواسطة الحواس العقلية ولكنه عالم يبي ويبدأ بذاته بواسطة العمل المستمر. أما فترة مبدئية، ملهمة ولكن، أيضاً أصعب فترة تمر بها الذات لادب في اختارها الحية.

تلك هي خطوط أساسية في تفكير أمثال «ولا أقول إنما من مذهبه وكامل تفكيره». فقد ضمن كتابه الذي اشترت

أدبهم فيها) وذلك بأسلوب « هو أسهل ما يطمح اليه الأدب » كما قال الدكتور طه حسين « فأحب أن توضع !

ولكن بعض النقاد المرتجلين . عندنا . من حملة المقاييس « المستوردة » - وللتظلمات والآثر - والاحكام في الادب والفنون - التي تقول بالنقص وعدمه « لا شيء آخر » حتى ولا يفهم كما قل عمر بن محمد الله - ثأروا ثورة الزرارير - فوجدوا ان معايير تلك الروفة كثيرة .. ومنه اني كثرت من استعمال علامات الوقف « وحاصه علامة الاصر بـ « الثلاث للنقط » .. واني انبت على ذكر بعض التقاليد والمخرجات - بتهكم ساخر هادئ - حسب « تكريساً وتعميداً » - وان الرواية كلها ، لذلك كله ، قد جاءت مفككة ، لانها لم تكن سيرة الشيخ .. من النهاى بلها . مع ان موضوع الرواية هو « حطية الشيخ لا سيرته » ، وما توثب على تلك الحطية من حطيات ، بقتوبها اثمه يشقى بها مجسم سره .

واحدثوا على روايتي انها لا تعنى « ما يدور به من غرامات مبتذلة » تبدأ بمطرفة شهوة ، لنتهي عند صم « الامعاء » - الروسة - او في مراع المرمدة والنجار في تدل حسي - هو من اعراض مركبات النص التي يعيش في عوالمهم وقلوبهم . وجاء نقد الدكتور طه حين يضع التفظير فوق الجوف ويضع اولئك الذين يعرفون « لا يعرفون » صفة وثاقه . فعن حصرته عن « حطية الشيخ والحاج صحيح » ، وقد وجدت في قرائنها من اروعة الساذجة ما يوجد في الكتب الممتدة خذ .. وان احص ما يعجبني في هذين الكتابين هو ساذجة التصوير ويسره . فانك نم بالامر ذي الخطر ، بمس اخلاق الامراء او حياة الجماعات ، فتعرضه في صورة مهلهل موحرة تعتمد الاتممها والاتتها ، لانك تريد أن تترك لقارئك حطاً من نعمها وانماها . فتشركه في عملك الادبي ، وتشعره بموقفه منك الجاني لا سلمي . فهو شريكك فيما ترسم من صورة وشريكك فيما تعرض من رأي .. فانت زميل قارئك ورفيقه ، لا ستاده ومعلمه ، وهذا عندي اسمى ما ينبغي ان يطمح اليه « الاديب »

وقد كان وراء اولئك النقاد الصبان بعض الادباء الرجال يشجعونهم ويسرون نشر آرائهم الحصرية . فكيف عنهم حتى العام ١٩٤٩ ، حيث كتبت كلمة بعنوان « الفن للفن وفن علي لنا حاجة اليه » نشرتها جريدة المكشوف بتاريخ ١٧ - ١٩٤٩ . لاني عوشت بالصديق صاحب المكشوف « يقول

لي مبعلا : « لقد عطلوا العدد » وحادروه « في المفوضية العليا » . بسب ما ورد في مقالك الجاسر والحق حالك ، فاجم قد يؤدونك !

ولا كتب لم افرق دأ أسأهل عليه الادبي ، فلم اهتم . ولكنني حرصت على الاحتفاظ بنسخة من المقال الذي سبب تعطيل عدد مجلة . بل حرصت على الحصول على النسخة التي تحمل العلامة الخفية الحمراء .. التي تقصني بالنعطين .

ودرجت المفوضية العليا - للمرة الاولى - وهي سراية الحكومة اليوم . فقيل لي ان ادارة المطبوعات تقوم في سايه اخرى ، على بصيرة متار الى الغرب . وهماك تسلمي لاسناد ادمون وهه ، الذي احالي الى الاسناد عمر فاحوري وكان يعمل في ذلك الحين ، مع قفر من الادباء والشعراء ، مستشاراً بقلم الدعاية والنشر لدى حكومة غرب امارة .

وكان سلام ، وكان كلام .. اجهت به الاسناد فاحوري بي آت لاسمر وحسب .. وسلكه :

هل قرأت انت بمسك المقال الذي . حظرت نشره ؟ فاجاب « طرط ابو ح .. لا ، ولكنهم - واثروا الى من معه ، في مكب - وادكر منهم الشاعر الياس ابو شكة و - راه قاضي بي انك بهده بلجة يعني فلانا ، وبسك تميز من و .. غلاب . فقلت لهم امنعوا نشره اذن ! هذا كل ما كان ! و : كد لك يا عزيزي ان ما في نفسي من اطشنان لداره قد تضال - على الرغم من انني ما تعودت ان اجيب امام احد ابو حبال امر - وهنت : - لوجورك يا اسناد عمر .. اقرأت انت بنفسك لتري ان ما قيل لك غير صحيح .. واني كنت هذا المقال ساعث من الروح العالية - الادبية المنجدة ، لا يجوز من الخلد او الخلد .. كما يفعلون !

وقبل الصديق عمر الافتراح ، بل افترح ان يقرأ المقال على الفور ، وبنا اكون قد انتهب من احتساء القهوة التي اوصى عليها بي - برغم زحمة المكان ، وتراحم الموقوفين ، ولاعمل . ويدهي ان ينتهي حمر - المدلح الشيق الرقيق في حناعه القم والكتاب . قس ان انهي من « حشد الفهوة الصم » ! وقد ربي - بل قل ملا نفسي اعجابا واكساراً - انه وقف على الاثر خرب مكتبه البسيط وقال لي شواصع محسب ، وعطف احوي اني اعذر اليك يا احبي رشاد ! اعذفو ، لا لاني متعب شر هذا المقال القيم فاننا مستعد ان نشره في نشرة المفوضية

أدأشت - من كي لا تهمني بالسبح !

وشدنت على يد العملاق المنصب مامي ، وهذا اسطدلي في نظري ، وقلت بدوري : - اشكرك على كل حال اويكفسي ما تقول ترضية ! ويحكني ارجو ادأشت ان تسبح ي يان احتفظ بهذه الفسحة « بملحة بالاحمر » وحيدند «وبدك شكر» ! فهل سمع بها للتاريخ ولد كرى .

فكان وهو يماوي تلك الفسحة " من كل دأ تكرم «أحي ! اما لقتال فانه مصدوع كمقدمة لكتاني « الحاج محج «وهيه شجب حرافة « الفن للفن » هذا الترف الذي لب بحجة اليه ، والذي من المجتمع في العرب - الى شفير الهاوية ! وفي نهايته دعوت الى الادب التوجيهي قائلا : «اننا في وسط نشر مباحة فيه الى ادب ينتم بالطابع الشخصي ، ويؤدي ارسالة المفروضة على وابه ، من توجيه خلقي ولحياتي وقومي ... فادألتنا حد ما صارت اليه لاهم التي محس انفس اليوم على تقليدها ، جاز لنا اعناق مذهبها المترفة في الادب ، وامكننا السير على سنتها المثالية ، او كان سيرة اد - « صبيحيا ، وعاد - « طبعيا لا تكلف به » .

وكان هذا قبل ان يبيع مرحوم غير مقالاته المشهورة في لا هودة - ماكثر من سنتي !

وريد القاري والناقد الصديق معروف معروف في العام ١٩٢٨-١٩٢٩ دعت الى الخطابة والكتابة العربية « في ... صاحبها الاساد محمد عزيز موم ، بعد ان تولى دأله مدارس المعاصد الخيرية الاسلامية برب ، فحصل على لاد الذي لارسانه يؤدبا ، في خطابي الذي اسهلته بالقول مح في الشرق «فص هذا فادأوتويتا ... لذلك كنا في المستوى الذي نحن فيه . وكان شعر ونا وادأونا كشرء الجاهلية والعصور التي قبل ، يتلوه بالالفاظ . وشعر المنسحب ولو هم تركوا - ففكرة محملنا على حقار دوس ، مثلا ، فكانت ذلك اعيدنا من جميع التراث اللغوي الذي حفره لنا . في فوصي لا مثل هذا . وكان من الخطاء الشعر مع محمد فآثر ارد عي ، انتصاراً للشعر وقيل ما خلاصته : ان بشراً وحداً من الشعر هو اقوى من جميع اساطيل بريطانيا العظمى !

ولا اكتملك الى الشرق البار قد تصب حيلند من جمع اطراي - لا لأن ولا عين « قد اقنع الناشئ الذي كسه ، عا رسد شعراً وغير موزون - « بل لان الناس صفوا له كنا يعقوب اليوم

استكمل خطيب فاضلي !

وقد شاء روك ان لا تنفر هذه البوق العكاظية - المتعقده في البسطة منذ ربع قرن - دور ان يستمر الحق واحد من خطباء «الكبار» ، فقام مرحوم الشيخ براهيم المنذر - وكان من خصاء الحق ايضاً - وسهل خطابه ، وكان مسك لحام بالقول : ولقد صدق لاسناد رشاد اذ قال محس «سند تهذيب وفاضه تربيتا ... وما علينا ادأشتا ان نصير اداة حافلة للحياة لا ان نسد ذلك النقص ونصلح ذلك الفساد !

وعند صفت للشيخ وحدي ، في ماضي الامر ، ثم تابعي بعض حصور ، في تجاوز عددهم عند العقلاء في كل احتجاج يعقد للتلاعب بمواطف الجماهير !

ثم نشرت في مجلة الاقلام - المصادرة في ذلك الحين - هذا الخطاب ، في سلسلة كلمات قصيرة ، اشترط صاحبها الشاعر حسيم دموس على الكتاب لذين عاونوه ان لا تتجاوز احداها مقدار عمود واحد .

وحير ، وكرهت . هازني العير ، اني كنت في آب سنة ١٩٣٩ «الكلمة» من اعيا دعوى العرب ، وفيها حمل على واث . تحرب لادب الفاظا وعباير ومصطحات ، بسوب من «وعطف وترويات ومذايس اسطوب عنيها . « ١٠٥ « ذر - نديا ، صاحب عي «ووجه الصبح» ، ويكتب لادب ردة «در ، وقصة حداة ، واثريح العقول

فاذا عشت هذا ، وغبت اني لا اهدب اي نسبة فقل ما اي نفسي ، بقي علي ان شكرك الناقد الصديق على ما افاته في حديثه سمع من مرصه ، من اسسب للرد على بعض هؤلاء الادباء والفقاد «الصفادع» الذين صروهم في حديث ، يتقربون ان يؤدوا العيل الذي اليه يدعون ، والرسالة الي محلو لهم ان يدعوه الفاظاً على ورق - لاهم لم يتسلو المعرفة التي حصلوا عليها ، ولم يصح العلم جزءاً من كتابهم . فهم كاعبياء الحروب ، لم يحرص عليهم بقائد المرعين ، ولم يبور العادب الي فتسوي عن لوسرين . ما يعيشون ادهم وعلمهم الذي به يتفخرون ، ولا ينعمون ما سمو في مستوى الانقلاب التي بها يعيشون . لهم لا يدرون ولا يدرون هم لا يدرون انهم لا يعلمون ما يدعون ولا يقفون ما يدعون لذلك نحن نعرضهم ، ونسال الله ان يبرهم من ركب القص في بنا كل عوسهم العميرة رشاد رارغور

غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي

زياد الملا

يقول دوستيفسكي : « كلما خرجنا من مطف غوغول » . بهذه الكلمات حدد لنا الكاتب الروسي العظيم المكان الذي يحتله غوغول في أدب القرن التاسع عشر .

يعتبر غوغول مع بوشكين مؤسسي المدرسة الواقعية في الأدب الروسي . فهو كاتب وطني بكل ما في الكلمة من معنى . وهو يسبق بوشكين الى مرحلة أعلى ليصبح رائداً للواقعية النقدية وواحداً من كبار ممثلي المدرسة الواقعية النقدية في الآداب العالمية .

يقول بيلينسكي : « غوغول - اديب الحياة الواقعية » . فبفضل غوغول أصبح الأدب الروسي قوة مادية عظيمة ، قادرة على فضح نظام

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

القناسة والإقطاع وعلى الضال من أجل تغييره كلياً . ويرى تشيرنيشيفسكي في غوغول مؤسساً لفترة أدبية جديدة تسمى بالعهد الغوغولي في الأدب الروسي نظراً للتأثير الهائل الذي تركه غوغول في الأدب الروسي كله في القرن التاسع عشر .

ولد نيقولاي فاسيليفيتش غوغول في العشرين من آذار عام ١٨٠٩ في ضيعة سورو تشينكي - منطقة بولتافا في عائلة ملاك غير ثري وشب في عزلة والده في فاسيليفسكي . وكان هذا الوالد من عشاق العون ومن محبي المسرح ، كما كان ينظم الشعر ويكتب الكوميديات اللادعة . وكانت تروره أيضاً شخصيات من رحلات الأدب والعون . فصى غوغول عامين في مدرسة المنطقة ثم انتسب إلى المدرسة العليا للعلوم . وهناك افتتح باب الأدب وشارك في مجلات المدرسة وفي التمثيلات كممثل موهوب في أدوار كوميدية حيث قام بدور بروسوكوف في « المراهق » لغاتزين .

كان مولعاً بقراءة الكتب وبشكل خاص كتب بوشكين . كما كان يحفظ الأمثال والأقوال المأثورة والكلمات الروسية ذات النكهة الخاصة والأغاني وغيرها . واستفاد من هذا كله في مجموعته القصصية عن أوكرانيا . وفي المدرسة كتب عدداً من الأعمال الصغيرة مثل « سمكتان » وقصيده « روسيا تحت بير التتار » ومأساة « قطاع الطرق » والكتاب الساهر « لا شيء عن بيجين أو ليس هناك من قانون مكتوب للصفى » . ونظم الكثير من الأشعار في مواضيع مختلفة . ويذكرها غوغول مرحلة جديدة من التثقيف الذاتي حيث يقرأ شكسبير وغوته وشيلر . وفي عام ١٨٢٧ كتب رسالة لأمه يقول فيها : « أنا أمتحن قواي لكي أساهم في رفع مستوى العمل لصالح الوطن وسعادة المواطنين ولأجل رفاه الناس » . في عام ١٨٢٨ أنهى المدرسة وسافر مع أحد أصدقائه إلى

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

بطرسبورغ ليشق بنفسه طريق مستقبله . ولم تكن الحياة كما حلم بها في عاصمة القيصر نيقولاي . فكتب من هناك الى امه : « لا روح تشع في الشعب على الإطلاق » ، فالناس مهتمون بالمصالح المادية والذاتية » .

لم تلق قصيده « عاتس كيوجيلكارين » التي نشرها عام ١٨٢٩ الجاح . إنها قصيدة رومانتيكية . وقام غوغول بتمزيق أوراقها نظراً لشدة الهجوم النقدي عليه رغم ان تشيرنيسيفسكي رأى انها معبرة بمشاعر الود والحب للحياة الواقعية .

ونظراً للحالة النفسية الصعبة التي بدا يعاني منها غوغول فقد قرر السفر خارج البلاد كي يبعد اسام عن ذاته ولكنه سرعان ما عاد الى بطرسبورغ . وفي نهاية عام ١٨٢٩ فقط استطاع الحصول على عمل بصفة موظف صغير . ولكن هذا العمل ايضا حقق له ما كان يرجوه من السعادة .

في تلك الاثناء كان يطلب في رسائله الى امه ان تجمع له الحكايات والأغنيات وان تشتري العملات والكتب القديمة . وفي عام ١٨٣٠ ظهرت اول قصة اوكرانية له بعنوان « بيسافريوك » نشرها فيما بعد بعنوان « امسية عند ايفان كوبال » . وفي كانون اول من نفس العام نشر فصلا من الرواية التاريخية « غوتمان » . كما نشر في المجريدة الادبية فصلا من قصة « الحنزير البري » . والهمم الفصل الاول من رواية « غوتمان » لكتابة « تاراس بولبا » . وغوتمان هذا هو احد قنادة الكفاح البطولي للقوزاق الاوكرانيين ضد الغزاة البولنديين في بداية القرن السابع عشر . ولم يكملها بسبب ظهور فكرة تاراس بولبة لديه .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

وفي إحدى الامسيات في منزل بليتنوف جرى التعارف بين غوغول وبوشكين ، وكان هذا في العشرين من أيار ١٨٣١ . وهو حدث على غاية من الأهمية بالنسبة لغوغول بشكل خاص . وسرعان ما تحول التعارف الى صداقة وتركزت هذا الصداقة تأثيراً حاسماً في تطور النظرات الاجتماعية لدى غوغول الشاب . فقد لمس بوشكين موهبة فذة لدى غوغول فقاده الى تلك الحلقة التي كان يلتقي فيها كريلوف وفيازيمسكي وجوكوفسكي واديفسكي والفنان برولوف . وأعطى بوشكين لغوغول مواضيع لتأليف كتب حولها مثل « المفتش » و « النفوس الميتة » . يقول بوشكين : « لم تظهر بعد تلك الموهبة التي تستطيع الكشف عن دناءات الحياة مثلما يقدروا على هذا الأمر غوغول » . ويعول غوغول : « عندما كنت أبداع عملاً ما ، كنت أرى أمامي فقط بوشكين . وأنا لم أتخذ أي قرار ولم أكتب أي شيء بدون نصحه . وكل ما لدي من أشياء جيدة أراني مديناً له بها » . وسار غوغول جنباً الى جنب مع بوشكين في النضال ضد أعداء الأدب الروسي التقدمي عن طريق كتابته للمقالات اللاذعة ونشرها في مجلة « المعاصر » لبوشكين .

يتمتع غوغول بموهبة غير عادية ، فذة ونوية . فهو يقف في طليعة الأدب والأجباء ويشغل مكان بوشكين بجدارة .

إن الحقيقة الكاملة عن الحياة ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببساطة افكرة في قصص غوغول . فهو لا يتعلق الحياة ولا يغتابها . إنه سعيد بالكشف عن كل شيء وعن كل ما في الحياة من جميل وإنساني . وفي الوقت نفسه لا يتجاهل القبح والفساد . إنه صادق مع الحياة حتى النهاية . فهي بالنسبة له صورة حقيقية عن كل شيء .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

إن قصص غوغول شعبية على أرفع المستويات . والشعبية ، كما هو معروف ، شرط ضروري للمؤلف الفني الواقعي . وهي أيضاً أصلية لا تزيف فيها . وهذا أيضاً شرط لا بد منه للموهبة الحقيقية . ففي « مذكرات مجنون » استهزاء بالحياة البائسة والإنسان البائس . إنها صورة كاريكاتورية مع أنها واقعية وإن كانت غير قابلة للتصديق في بعض الأحيان . فهي لوحة حية عن الإنسان المسحوق في المجتمع الطبقي . وفي « أمسيات العربية » صفحات شاعرية مشبعة بالحياة والفتنة . إنها شعر فني وطارج مثل قبلة الحب الأولى . وإذا ما قرأ احدها « ليلة نوارية » في مساء شتوي قرب المدفأة فسوف ينسى الشتاء وصقيعه وعواصفه بل سوف يعجب بهذه اللبنة المشرفة . وتعتبر قصته التي كتبها بعنوان « النقد » برأي القراء محاولة غير موفقة . فيها تهبط موهبته . ولكنه في هبوطه يظل موهوباً وفذاً . وترز امامنا « تاراس بولبا » كقطعة من ملحمة عظيمة عن حياة شعب بأسره . إنها نموذج عن ملحمة هوميروس .

ظهر الجزء الأول من كتابه « أمسيات العربية القريبة من ديكانكي » في ايلول عام ١٨٣١ والجزء الثاني في آذار عام ١٨٣٢ . يقول بوشكين عن هذه الامسيات : « لقد اذهلي هذا الكتاب . إنه المرح الحقيقي المخلص والصادر عن القلب . وفي بعض الأحيان اشعر وكأنني أقرأ شعراً لا نثراً . ما أروع هذا الحس الموسيقي » .

كان غوغول بعيداً عن طريق المدرسة الطبيعية والمدرسة العاطفية (السنتمنتالية) كذلك . ويشكل هذا الكتاب انعطافاً كبيراً نحو الاتجاه الشعبي . وفي الوقت الذي امتدحه فيه بوشكين وبيلينسكي ، ثار النقد الرحيمون ضده لأنهم رأوا فيه كتاباً تنفوح منه رائحة أذواق الشعب البسيط . ولهذا السبب بالذات قال غيرتسين : « ينتمي غوغول إلى الشعب من حيث ذوقه وتكوينه الذهني والعقلي » .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

وفي عام ١٨٣٥ ظهرت مجموعته القصصية « ميرغورود او مدينة السلام » وهي تضم « الملاكون الرائلون » و « تاراس بولبا » و « الساحر » و « قصة كيف تخاصم ايقان ايقانوفيتش مع ايقان نيكيفوروفيتش » . وهذه القصص تكملة للمواضيع القصصية الاوكرانية . ويرى بيلينسكي في المجموعة الجديدة عمقا وصدقاً اكثر بالنسبة لتصوير الواقع ، وخاصة لدى الحديث عن اخلاق المجتمعات الطبقة ومآسيتها .

إن مصير الشعب الذي كان يستحوذ على اهتمام بوشكين وليرمنتوف كان في الوقت نفسه يشغل بال غوغول . وهنا ظهرت « تاراس بولبا » . لقد اعطى عصر التحرير الوطني للشعب الاوكراني في القرنين السادس عشر والسابع عشر المحتوى التاريخي لهذه القصة . وتكمن قوة الحركة الوطنية في طبيعتها اشعبية ومفراها . فعند سطع عظمة كفاح الشعب الاوكراني في سبيل استقلاله الوطني والمآسة التاريخية لهذا الكفاح .

تاراس بولبا - تجسيد حي للنضال المودجي للقوزاق الاوكرانيين وحبهم للحياة . فتاراس وطني غيور ، ومنتقم شديد لأجل حرية المضطهدين والمظلومين .

كتب غوغول عام ١٨٣٣ مجموعة أخرى من القصص عن الحياة البطرسيورغية وفيها ابرر موضوع ترسيخ العلاقات البرجوازية في المدينة . وتشكل هذه القصص خطوة جديدة على طريق تطوير الواقعية الروسية . ففيها يتناول الكاتب حياة الموظفين الصغار والحرفيين والفنانين والبسطاء . ومن هذه القصص « شارع اليقا » التي اعتبرها بوشكين أفضل قصة أبدعها غومول . ويرى بيلينسكي في شخصيات هذه القصص البطرسيورغية تعبيراً صادقاً ورائعاً من تناقضات الحياة

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

الاجتماعية في ذلك العصر . وتدخل قصة « الصورة » ضمن هذه المجموعة . بطلها الفنان تشارتكوف . يهدف تشارتكوف للحصول على الثروة . لذا يحاول الخضوع لأذواق الزبائن فيصبح حرفياً وصولياً ويقتل مواهبه نفسه . وهنا ينتقد غوغول الأسلوب التجاري في العلاقة مع الفن . فالفن معرض للهلاك عندما تسيطر سلطة الذهب الرهيبة .

كان استعراض غوغول للمشكلة سليماً . غير أنه وجد الحل لإنقاذ الفن : في الأخلاق الدينية وليس في تغيير التركيبة الاجتماعية . وحاول غوغول تجسيد هذه الفكرة بالذات في قصته الثانية . ولكن أعاد غوغول ، تحت تأثير انتقادات بيلسكي ، كتابة هذه القصة بحيث ضعف الجانب الخيالي وفكرة المعري الديني الاخلاقي للفن وتم التشديد على الواقعية في تصوير اسباب مقتل تشارتكوف ، والتركيز على أن الفنان يجب أن يحافظ على صفاء الروح وأن يرتفع فوق الأمور الصغيرة اليومية .

تعتبر قصة « المعطف » من أهم مؤلفاته ضمن مجموعة القصص البطرسبورغية . وقد ظهرت فكرتها لديه في عام ١٨٣٤ وبعد كتابتها قراها مخطوطة أمام بوشكين في عام ١٨٣٦ ووضعها في صيغتها النهائية للنشر عام ١٨٤٢ .

يقول بيلينسكي : « استطاع غوغول أن يجد الشيء المأساوي ليس في الكوميديا بل في دناءة الحياة ووصاعتها » وكتب غيرتسين في رسالته الى تورغينف : « لليوم الثالث أميد قراءة المعطف . إنه مؤلف هائل » .

بطل « المعطف » اكايي اكافييتش باشماشكين . إنه نموذج الإنسان المعرض للاهانة والاستهزاء . وهو لا يعرف أية سعادة أو تسلية . وعندما كان يعود الى البيت كان يفكر بأن سعادته كامنة فقط في الحصول على

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

معطف . وكان يشعر بأنه أخ لجميع الناس وأن أساس الحياة هو الخير . إن غوغول لا يضحك من بطله بل يشفق عليه . وتثير القصة الاستياء من عالم الظلم والعبودية . إنها احتجاج غاضب وعنيف . وقد تركت هذه القصة تأثيرها الكبير عند دوستيفسكي الذي كتب « الفقراء بهذه الروح الغوغولية » .

لقد أعطى يوشكين لغوغول فكرة « المفتش » فكتبها غوغول وقراها أمام جوكوفسكي . وقد مثلت للمرة الأولى في ١٩ نيسان ١٨٣٦ على مسرح بطرسبورغ ولاقت نجاحاً باهراً . بيد أن المؤلف لم يكن راضياً أبداً عن تمثيل أبطال المسرحية ، وحتى أن الممثل الروسي العظيم شيبكين لم يستطع إيفاء الدور حقه كاملاً . ولم يحج في هذا الدور إلا في عام ١٨٣٨ . وكان نجاحاً باهراً لدرجة أن بلينسكي قال : « لقد فهم الممثل الشاعر » . تتناول هذه المسرحية الكوميدية المسائل الحية والملحة في ذلك العصر . وقد رأى ممثلو الأدب الروسي التقدمي فيها نقداً لادعاً لروسيا في عهد بيقولاوي مع بروز فكرة رفض الحياة القائمة . واعتبر تورغنيف هذه الملهاة إحدى أكثر الكوميديات التي ظهرت في عالم المسرح سلبية وأن غوغول قد أشار من خلالها إلى الطريق الذي يجب أن تسير فيه الدراما الروسية . وتقف « المفتش » في الواقع في قمة تطور الكوميديا الروسية كأنعطاف نحو مرحلة جديدة من تاريخها . إنها ملهاة على غاية من الصدق ومشبعة بالمرح والنكتة اللاذعة . « المفتش » تعرية كاملة للرشوة والفساد والظلم والوضع الصحي والعاشي المرعب . فالفقير إذا مات مات وإذا عاش عاش ، ومسؤول الصحة والمراقب العامة زيمليانيك مثال للاسنان البعدين الضمير والوجدان . وأما مسؤول المدرسة خلووف فيرتجف من الخوف عندما يسمع بوصول مفتش جديد لأن المدرسة في وضع يستحيل فيه

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

تسميتها مدرسة ، ومسؤول البريد شبيكين أنه إنسان ولا يعشق سوى
الاخبار والشايات . فهو تمام من الدرجة الممتازة . واما خليستاكوف
فهو من اسطع النماذج التي ابدعها غوغول إنه طبيعة جديدة كلياً في الأدب
العالمي . فهو تافه وسخيف ويمش مع خلقه له ابوه الملاك وتتجسد فيه
الوقاحة . وهو ، اقل ما يقال عنه بالمفهوم العالمي : خفيف . إنه مجرد
أحمق كما وصفه غوغول . فهو ثرثار وكذاب ومنافق وجبان وليس لديه
ادنى مفهوم عن الخير والشر . وهو ليس مضحكا ، بل هو في الواقع وريث
النظام البيروقراطي كما انه وريث التفاهة والانحطاط المترسب من مجتمع
القنانة . هذه هي الصفة اللازمة للآلاف من معاصريه ولاحقيه . وهذا
يضمي أهمية كبرى على جوهر الموضوع .

غوغول كاتب واقعي . فهو لم يتناول أحداثاً طارئة بل أخذ ظواهر
تمكس جوانب الواقع الأكثر جوهرية . إن شخصياته الفنية واقعية
حقيقية دون خيالات ولا مبالغات . كما انه لا يوجد بطل ايجابي في أدبه .
ولكل بطل من أبطاله لفته المناسبة مع موقعه وموقفه .

بعد مرض هذه الكوميديا جرى هجوم عنيف عليه من جانب
الرجعية . فعاد البلاد وانتقل في البداية الى سويسرا ومنها الى باريس .
وهناك تابع عمله في كتاب « النفوس الميتة » والذي كان قد بدأه وهو بعد
في روسيا . وهناك في باريس سمع من موت بوشكين فهزه الشبا وكتب الى
بليتوف : « لا يمكن تلقي أي خبر من روسيا أسوأ من هذا الخبر لقد
ذهبت متعة حياتي كلها مع ذهابه » .

وفي آذار ١٨٣٨ انتقل غوغول الى روما . وهناك أعجبه الطبيعة
الاطالية والفن الكلاسيكي . وفي الوقت نفسه شاهد العقر والفاقة وحالة

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الادب الروسي □

الشعب البائسة في ظل الحكم النمساوي المتحكم في رقاب الايطاليين .
ويعود غوغول الى الوطن لنشر كتابه « النفوس الميتة » .

تعتبر « النفوس الميتة » أحد المؤلفات العبقرية والفد في الاداب الروسية والعالمية . لقد ظهرت فكرة هذا المؤلف العظيم وترسخت في ذهنه تحت التأثير المباشر لبوشكين . وهو نفسه يعترف في مذكراته بهذه الفكرة - المضمون . وقرا غوغول أمام بوشكين الفصول الاولى من هذا الكتاب . وبعد أن أتم قراءتها قال له بوشكين الذي كان يصفي بانتباه شديد : « ما أتعس بلادنا الروسية ! » . لقد عمل غوغول خمس سنوات في كتابة المجلد الاول من النفوس الميتة « والذي احمره في كانون اول عام ١٨٤٠ . وفي كانون اول ١٨٤١ وقعت السحة الاصلية - المخطوطة في ايدي لجنة الرقابة في موسكو - وبدأت الصعوبات تكتب الى بيلينسكي ليصعل على تقديم المخطوطة ونشرها في بطرسبورغ . ووافق بيلينسكي على هذا الطلب بكل سرور . ومراجعت الرقابة ابطرسبورغية تحت ضغط الاوساط الادبية وان كانت قد حذفت الكثير منها وخاصة النقاط اللاذعة وخرجت الرواية الى الوجود في نهاية ايار عام ١٨٤٢ وقال غيرتسين معلقا عليها : « هزت » النفوس الميتة « روسيا بأسرها » . وشنت الرجعية هجوما عنيفا عليه متهمة إياه بأنه لا يحب روسيا وأنه يستهزئ بالمجتمع الروسي . لقد هاجموا سبب النزعة الديمقراطية والافكار التحررية المسيطرة على روح العصة . فالسخرية لدى غوغول ليست سوى مفهوم عن الرفض لما هو قائم وليس هدفه الاستهزاء كما يدعون . إنهم يستنكرون هذه الآراء لأن اللوحة التي رسمها لنا غوغول ، والتي يدعون أنها ليست سوى لوحة كاريكاتورية ، ما هي في الواقع إلا لوحة فنية واقعية انتقادية لاذمة ، لوحة إنسانية تسمى الى إزالة الزيف والرشوة والفساد والقضاء على الظلم الاجتماعي بجميع اشكاله .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

كتب بيلينسكي : إن غوغول ، بإبداعه هذا العمل الأدبي ، قد خطا خطوة عظيمة لدرجة أن كل ما كتب وأبدع قبله يبدو هريلاً وباهتاً بالمقارنة مع هذا المؤلف . لقد أبرز غوغول تلك الطبيعة الطفيلية لوجود بضع عشرات من المالكين الكبار لنفوس الاثنان . ويشكل هذا الوضع الأساس لنظام الاقطاع واقتانة بأسره . ففي أحاديث ملاكي الاراضي نرى أن النفوس الحية والنفوس الميتة عبارة عن بضاعة عادية . إنهم يتكلمون عن الاحياء كما عن الاموات . . . مايلوف ، من حيث طبيعته ، طيب وخلق ومهذب . ولكن كل هذه الصفات اتخذت اشكالا مضحكة وهجينة . فهو لم يفد الناس بشيء . وحياته كلها مليئة بتوافه الامور . وكارابوتشكا ملاكة غير ثرية جداً تشكو من قلة المحصول على ابدوام ، إنها ليست ضد الثقافة العالية مثل ماينلوف . وسحصر همها كله في التوفير والتحرير . . . فهي معدومة الشعور الانساني بحيث تحولت الى عدة للمال . فالانسان بالنسبة لها ليسوا سوى بضاعة لا أكثر لذا لا ترى فرقاً بين أنفوس الحية والنفوس الميتة . ونوردريف يحب التسليه والمريدة ولعب الورق وحب الشجار . وهو ثرثار وذو لسان أحق ومتهور عداً عن أنه كذاب . ويعمل ماباكييتش (يمكن ترجمة هذا الاسم الى العربية بكلمة : المستكلب) على جمع الثروة والحصول على كميات رافرة من الطعام . وبلوشكين مثال نموذجي للتفاهات والدناءات والوقاحات . وهو بخيل وجشع لدرجة أنه تنكر لزوجه ولطفله كما أنه كان يرفض استقبال أي ضيف في حياته . بطل القصة الرئيسي بافل أيفانوفيتش تشيشيكوف . إنه بطل نموذجي للاقتصاد الرأسمالي البدائي . وهو يمثل رجال الاعمال الذين ظهوروا في روسيا في الثلاثينات لذا نراه يتمتع بكل الصفات والطرائع التي يتمتع بها الرأسمالي في بداية حياته . فهو ذكي وحاذق في تفهم وإدراك اساليب التعامل مع كل إنسان وليست لديه أية مشاعر وطنية تجاه الوطن والشعب لانه لا يهمه سوى مصلحته الذاتية الانانية .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

لقد اختار غوغول موضوعاً أعطاه الحرية الكاملة للسفر مع بطله عبر روسيا بأسرها واستخراج طبائع على غاية من التنوع وإن شراء نفوس الأتقان - هو أفضل موضوع يساعد الكاتب في الكشف عن روح العصر وتبيان الطبائع النموذجية وتناول أهم مسائل العصر الحاضر .

صور لنا المؤلف في هذا العمل الأدبي الرائع لوحة مروعة عن مجتمع الاقطاع والقنانة ، عن المجتمع الذي تنعدم فيه عناصر الشرف والواجب الاجتماعي والأخلاقي .

شرع غوغول في كتابة المجلد الثاني من هذا الكتاب قبل انتهاء الأول . وجرت هذه الكتابة في فترة الازمة النفسية التي مر بها الكاتب عندما كان يحاول حل مسائل التطور الاجتماعي دون نتيجة .

لقد اشتدت في تلك الفترة أزمة القنانة وبدأت تبرر اتجاهات التطور البرجوازي . وكان غوغول ، الذي يكره ، بل حتى أنه يحتقر ، سيطرة النفوس الميتة ، يعارض أيضاً وبشدة عالم الرأسمالية الذي تبلور في القرب . لذا أراد غوغول في المجلد الثاني الاستمرار في عرض اللوحة الساخرة واللاذعة ، لكنه لم يكن على وعي كامل بمسائل التطور ولم تبرز له الصورة الاجتماعية بكل عمقها واتساعها مما أدى به للاعتماد من بيلينسكي وغيره والوفوع تحت تأثير الناس ذوي الامزجة الرجعية فبدأ البحث عن أبطال ايجابيين في صفوف هؤلاء الذين كانوا ينظر الكاتب بالذات ، ومنذ فترة غير بعيدة ، مثلاً للحطة والدناءة . لذا يبرز في هذا المجلد بطل جديد على قراء غوغول . إنه ملاك اقطاعي ، مثالي هدفه ، كما يدعي غوغول ، ليس الحصول على الثروة بل الاهتمام بالفلاحين ورفاهية البلاد الروسية . ويتراجع الكاتب عن الواقعية تدريجياً ، وإن كانت هناك جوانب ايجابية في المجلد الثاني لها أهمية سياسية كبيرة حسبما لاحظ تشيرنيشيفسكي ،

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

يقول تشيرنيشيمسكي : « استطاع غوغول ، رفعا من كل حالات الضياع في السنوات الأخيرة ، الاحتفاظ بجانب كبير من احتجاجه ومن حقه على مجتمع الظلم والاستبداد » . تكمن مأساة غوغول في انه لم يدرك المخرج من الظروف القائمة . ففي الوقت الذي أدرك فيه انهيار المجتمع القديم ، لم يستطع الارتفاع الى مستوى ادراك ضرورة الكفاح الثوري ضد روسيا القديمة والنضال من أجل الاشتراكية ، ولو بشكلها الطوباوي .

وقع غوغول في ظلمات التصوف ومتاهاتها حتى انه وصل الى حالة اصدر فيها في عام ١٨٤٧ كتابا سيئا بعنوان « أماكن مختارة من رسائل مع الاصدقاء » فعث له بيلينسكي برسالة اشتهرت فيما بعد في النقد الروسي كعمل أدبي وسياسي كبير . وقد انتقد بيلينسكي فيها الافكار الرجعية التي يحتويها الكتاب ودعا للتورؤ مه . ويعترف غوغول أن الرسالة تتضمن « جزءا من الحقيقة » كما أنه يعترف بابتعاده عن روح روسيا بسبب عيشه لفترة طويلة من الزمن خارج حدودها .

يقول بيلينسكي في رسالته : « لقد أدى ظهور كتابك الى استياء وسخط عميقين من جانب القلوب الطيبة جمعاء وحتى انه يعتبر تراجعا عن مواقف كتاباتك السابقة كلها . إنك تعرف روسيا بعمق ولكن كعنان فقط وليس كمفكر . إن روسيا لا ترى أن انقاذها يتم عن طريق التصوف والتنسك والزهد بل في التقدم وفي نجاحات الحضارة والتربية والروح الانسانية . فهي ليست بحاجة الى الادعية فيكفيها ما سمعته ، ولا الصلوات فيكفيها ما صلته . إنها بحاجة الى ايقاظ مشاعر الكرامة الانسانية في الشعب . إن المسألة الملحة الآن في روسيا هي القاء نظام القنانة والغاء العقاب الجسدي . إنك تريد تعليم الملاك البربري طريقة نهب الفلاح بقدر ما يستطيع وذلك باسم المسيح والكنيسة . وهل تريد مني أن لا استاء . . ؟

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

إنك لو كنت ممثلاً فعلاً بحقيقة المسيح وليس بالتعاليم الشيطانية لما كتبت ما كتبت في كتابك الجديد عن أن الفلاح أخو الملاك . وهل يمكن للأخ أن يكون عبداً لأخيه . . . » .

وتحت تأثير هذا النقد بدأ يحاول من جديد التراجع والعودة إلى حياته الماضية الشريفة في مجال الإبداع الأدبي . ولقد أبلغ غوغول أصدقاءه بأنه قد أحرق ثمار ما أنتجه خلال خمس سنوات في وضع المجلد الثاني وبدأ الكتابة من جديد . وأنهى هذا المجلد في عام ١٨٥٠ . ولكن قبل عشرة أيام من وفاته وفي ليلة الثاني عشر من شباط عام ١٨٥٢ أحرق غوغول هذه النسخة الجديدة أيضاً . ولم يبق منها سوى خمسة فصول مخطوطة . وبفارق غوغول الحياة في الرابع من آذار عام ١٨٥٢ . وتتخذ السلطات الإجراءات اللازمة لمنع أية مظاهرات معادية للحكومة في يوم تشييع الجثارة . ورغم المنع خرجت موسكو عن نكره أبها لتوديع الكاتب العظيم .

يقول تورغنيف : « مصيبه مؤله أدهلنا . لهد مات غوغول . وليس هناك من قلب لم يدم في هذه اللحظات . فهو بالنسبة لنا الأكبر من كاتب . . يجب أن يكون الإنسان روسيا حتى يفهم من الذي فقدناه » . وبسبب هذه الكلمات تم اعتقال تورغنيف بأمر من بيكولايا الأول ونفيه من العاصمة . ونظم الشاعر الديمقراطي الثوري نيكرا سوف قصيدة مكرسة لغوغول بمناسبة وفاته وراثه تشيرنيشيفسكي بكلمات مؤثرة للغاية ، ورأى فيه معلماً للكتاب الديمقراطيين جميعاً .

غوغول فنان واقعي عظيم . ولإبداعه أهمية كبيرة في تطوير الأدب الروسي كله . وقد استحق لقب زعيم المدرسة الواقعية النقدية في الأدب بكل جدارة وذلك بإعتراف جميع النقاد .

□ غوغول - مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي □

لقد أثر غوغول في تورغينيف ونيكرا سوف وتلستوي الذين راوا فيه معلماً كبيراً تأثراً واضحاً . يقول تشيرنيشيفسكي : « كل كتاب عصرنا الموهوبين ولدوا من غوغول . وسار ساليتكوف شيدرين على النهج الغوغولي وقلده كلياً للدرجة أن النقاد سموه تلميذ غوغول الأول .

تقوم أهمية غوغول في مجال الاداب العالمية على ان ابطاله يعيشون فيما بيننا في كل مجتمع رأسمالي .

في الرابع من حزيران عام ١٩٥٢ وبمناسبة مرور مئة عام على وفاتهلقى الكاتب الانكليزي التعمدي جيمس اولدريج كلمة بهذه المناسبة في مسرح البلشوي بموسكو قال فيها : « لو اراد غوغول أن يصور المنافقين والأفكاريين والظالمين في أيامنا لكان عليه أن يبحث عنهم في أماكن تواجدهم اي ليس في وطنه الحالي بل خارج حدود بلاده » . وقد اطلق عليه الكاتب البلغاري ايغان فازوف لقب « العنان الساحر » ولله ابو المدرسة الواقعية النقدية بلا منازع . إنه عبقرى فريد من نوعه .



الإشارات والتبهمات

الماتيا

«لبنان كوخ»
ويوتوبيا اليابان

ق يقدم الآن معرض فاسم في مدينة هامبورج، الألمانية بعمل عرس طنان كوخ، واليابان والمعرض يحتفل قصة فان كوخ مع اليابان التي هي قصة خيطة إنسانية قبل أن تكون الجدا آخر

لذلك أن محاولاته لتحويل كل ما هو مفرد، ومفرد ببساطة عن هذا البلد المبدع، نكته وفلسفته العميقة قد لعبت دوراً في طابع بل لعل في تحويل تلك اليوتوبيا إلى واقع في البلدان الأوروبية، قبل أن يكون ذاته له بدأ معها بشكل صحيح بهذه الجودة واللغة التي كانت قد اكتسبت في ذهن الرومانسي العالم في كوخ عن طريق أرائه الكتب والمخطوطات التي كانت للحضارة من الفن الياباني والتي جمعها مع لحيته فهو ولبعرضها معه نباحاً في باريس في العشرينيات القرن التاسع عشر، حيث أوروبا التي كانت سائر في

طريق التحديث مع تنال هذا الطريق الاجتماعية والثقافية - التي لم تهم بتفسيره الطريق الياباني. كان هناك - في أوروبا - ما يقابل من المشاكل ولكن فان كوخ كان يهرب من تلك المشاكل مقصداً.

إن سفرى يوتوبيا فان كوخ اليابانية يجمعها المعرض القائم بهذا الخصوص عن الرسام في هامبورج والذي سيصور في الفن الألمانية للتعبير (الآخر).

إن انشغال فان كوخ اللباب لكل ما هو ياباني كان يفسد بهضه متوار للخدمة بأنه خلق ليكون يابانياً، بيده ولكن دائماً سلفاً وقبل أن يدخل في عام 1889 إلى نفسه في باريس. كان فان كوخ قد أرا رؤيتان الأخرى كوسكور ورواية اليابان مدام كريسماقدم لكتاب بيجر لوتي، حتى مملكة المغير في لتكثير من كس قد أومه ببعض قطع فطر على الخشب اليابانية مع صور العمارة اليابانية اليابانية.

ولكن مع لحيته في باريس والذي سميتخصص هو الآخر كاتبة الرسام إلى مسرور الياباني تكبر المجموعة التي سيجعلها ما أصبح 100 صورة ومخطوطات والتي سيعرضها معاً أيضاً في المعرض الباريسية للصيغة بيوتوبيا كتيبي إلى ما يجب نكرة بهذا الخصوص هو أن الصور اليابانية التي كانت جسم العمارة البروعية في اليابان الضميمة، المخطوطات المصاحبة كانت في رواج مطلق في ذلك الوقت. إذ كانت تدخل فرنسا بصورة كبيرة عن طريق السفن التجارية وبالأمكان القول إن ضمتها كان دور في باريس القرن التاسع عشر، فسمعه اليابانية ولكنه أصبح مستطع لده شد

بالضج من تلك القاعدة الانطباعيون إذ وجد هؤلاء في تصور هيكلية تشاعاً جديدة. ومن تلك المنظر التي كان يروجها جدار الفن طلق الانطباعيون ما كانوا يعانونه في رسومهم بساطة القصوى التمسيد السطح للفراغ، والخصوصية اللون. إن كل ذلك المزايا ساهمت الانطباعيون طول صحتهم الفنية.

إن فان كوخ ووفق اتجاهه في رسالته إلى عالمه نقل إلى لوحاته قبل أن يسه تلك الجسدي التي كانت لسند وتقوى لصوراته الإنسانية. إن إصلاحات مثل «لغوة» فاسم، جماعة بساطة تشاع إسماء كانت تكون بقتية إليه الصلة جمهورية اليابانية والتي لم ينقطع من نكرها في رسالته لده جرد فان كوخ على استنساخ بعض الرسوم اليابانية ما أفرد. كما هي الحال في ثلاث لوحات زينة مزقعة الشكل والتي استلهمها مباشرة من حفر ياباني على الخشب حتى مراد بخسيف. إلهها غطا يابانياً لور معرفته إذ يذهب هكذا على هود.

مسورة أخرى تدل بوضوح على التكيف الياباني وهي السورثية التي هذه الصيغة تكرر الألوان بيجر لوتوي. إذ لم يفس أن يظهر الجدار - الذي كان خلفية لصيغة - زيباً برسومات يابانية.

كذلك طلق الصور اليابانية الأولى وتبعتها من قبل فان كوخ في طوبق منفصلة عالية الضوء. بينما الصمائية الضوئية الملونة للمطبوعات في عظمتها اللونية تكتفب ضوياً متقلبة. بالرغم من ذلك استطاع المعرض بما يهرفه 10 لوحة زيتية، 40 مخطوطات وما يقارب 100

الإشارات والتبجيمات

مطبوعة بخطية مشترك، استطاع أن يوصل مائة ألف من النوع نفسه من اليونانية اليونانية بوضوح مشهد المصنوع لكه الوحمة والهدوء التي التمسها الرسام (غير المتاح) تكسبه من خلال الخطوط والخطوط التي هولندا ولجبتا لذلك، حتى في باريس التي كل يومها فتح البابلية لم يجد الرسام تحقيق ما يتكلمه لذلك براء يعلم انشاء في إحدى رسلكه وشبكة أنه يوجه لكيس بابنة الخاصة في جنوب الأندلس لم يراه معه لكه فطسا يمشي زملاءه الرسام، إسجل مزاره، يكون هو الذي أيقنوا بها في مدينة الإسكندرية الذي لجراد خصيصا عند العصر لا يمشي في اتج جماعة الخوة فتية على مدى التاريخ اليونانية الثانية، وهو الذي كان ملصقا بشكل مرس في بابل المصري ليس لبعده بقرع فان كوخ وإنما أكثر لأنه بالمصنوع على المهم الذي والمساعدة من قبل نيو الذي كان يتخصص في مشاريع

أخيه وفي التوزيع عام ١٩١٤ يأتي فوفاي إلى رأي. ولكن بعضا بالمواعين يتخصص الرسامات المتخصصان بعيد في فان كوخ بعدة سميلة بموسى الصلابة التي صيد قطع الله بها في الهندية في البيورثويات المشهورة لفان كوخ هو تصويره لنفسه على هيئة كاهن بابلي. لم يكن تأثير البابلي كثيرا في رسم آخر كما هو في هذا البيورثوية إذ يظهر فيه عناصر قراني القرح لقد عمله عندما كان له ٢٥ سنة من العمر. في الرسم جنى خمسة رسمته على شكل بورتريه كما هو الحال في **البيورثوية من لفت التفكير** أنه كان قد رسم **بيورثوية على صورة مجرة** فوفاي في رسم بدهو الإسكندرية الذي كانت على حافة النخلة (في بواي) ولكن رأى سيمياء على خياله من قبل مسروقه استولى من الأخوة تباعية وعلى لم يخلق منه سوى وهم

إن القوحت التي كانت مستخدمة للمرض كانت غالبة لوجودها في قوچ

لرث موسيوم - جامعة هارفارد وعلى لا خبرها الخاصة بسبب رقتها والخوف طيها من أن تقطع عرقا من لكه بفساد المرء في التسلسل تلك الكتب والمطبوعات التي سمعت الرسام بكتبتها لدرجة أن الرسام كان يجد في نفسه الكفاءة لنقل مستنداتها يجب إلى خذاه الفني

بعد خمسة أشهر من بورتريه الكاهن البابلي وهو قبل بورتريه البابلية يرى فان كوخ يخدم نفسه (طوا عبادا) إلى مدينة ناصية في سانت رومي دي مونتيفنسي. وفي رسالة المتقدمة التي كتبها قبل وفاته في مارس ١٩١٠ كتب بالضمير في الاستشارات الخاصة بالبابلي ولكن في مثلات الصور على شكلها معها لم يكن من الصعب ملاحظة رؤية الفنانين البابلي عليها

نجم والي

فعل الشعريّة - فعل التناص

« **مَعَايِدُ الْقُرْآنِ** » اِيَّاعَ

أكتوبر ١٩٥٩

عبد الله المصطفى

١٠ الفاصـ — فاصـ حواسا فوسيفاً هو ذلك التقاطع داخل نص
من قول الحقوقي في مصوص آخر ، إنه الخط السعير
سابعاً في بعض النسخ هو اقتطاع وتحويل إنه يولد عدد
مفوض أنى نسى إلى أنه تكلام اسماءها إلى المقاد استعينا —
مفسر فوسيف — بالضرورة و - الصور بتعدد (١١) ومن
روبه أخرى فإن السعوية هي حاصر نص المكتوب والمفوض هو
الذى مفعل بكثرة النص أو المرحج ينهى لكنه يكون مفطاة مئة
حاصر بها مساهل المعنى حق و — في سياق نص سوسى مسه
وعدد دلالة ومضوى لأن عدد قد التحديد الاقتراب من التل
نص مخرج في بك مقلقة — فاصلة لفصيصه على ان ضيوع
مكتوب

فعل الممقورة

يعكس هذا النص ترسماً عن دوافع ديبية غير بسيطة تتجلى
في هذه التجربة وتكامل هذه الدينامية معاً و معادلاتها
مفسرة أو تتبدل في حوزة شعرية ويعبر بسهولة بعد
استقراء الخصائص وملاحظة معجمها واستنساخها وإثبات
صورتها وإنكسارها وقصصيتها — وضع خطوط فاصلة بين ثلاثة
أبعاد شعرية متميزة / ملحوظة في هذا النص

بعض الاول حداس^(۷) ومقتله قصائد محمد سلیمان — ادبی
میرزاخان — شریف راج

يعبر الشاعر الفارسي نواز غالبى
وهو بهذا يؤكد جوهر العممية لسفره الذى يستلهم به
في طبعها المعجزة بالدلالات بهدف الوصول الى حقيقة
محققة فيها نفس يرى (نواز) انه الى مسجوداته الذليلة - على
ما يعرفه الله بعينه من تسطع ومكانة - في القصر رويحة
غير الخط لا تقى الحفيد الذى يقوم عليه هذه اللغة مميح، بذلك
حظائره نواز وتركتها وتوحيدها المارة وقيل التوحيج الى رواق
الحرف الخلقى بعد ان بعد ان يكون سنة كسب فاستمر - سرور الله
في بعد من حيث ربه وسفره في بعد

[illegible]

السبط الثاني ، تقليدي التبعي وتقبله قصيدتنا مور الدين شعور
و حمد غرب

سبعة الثالث ، نعت وسبط نعتي في رأيي بلقصيدة الجسمانية
و سبعة في تحرية الشعر الحر حيث أخذ التجميع طمعة مقبولة
بمير لاتبع و لايتبع في ميسرة رومانية تفتح الرداء السوالمعي
فالحق كما يقول محمد القادر ، نعت ، ب. الاسماء قد تدخلت
في تلك المرحلة كما يحدث في مراحل الانتقال ، التغيير فلم يكن كل دعاء
شعر الحر من التوافقي حذرك . ولم يكن الشعراء بمعزل عن
الطمعة ، الوجدانية لتثير من وجوه الحياة في الوطن العربي ، (٣٢)
وتمثل هذا النمط أبو سبط قصائد أحمد فضل شملول - شوقي
حليم أبو صعب - عزت العنبري - يوسف إدوارد وهيب - عمار
حندية ماهر محمد نصر عبد صالح محمود مفتح

في السبع لاول (الحداني) نعت قصيدة محمد سليمان ، غيمة
تسمى مورا ومنه في لوز وفيه نعتي في مركز عن اسلوب
الموروث النحوي الذي نعت في استخدام وتكرار مفردات بها إشراق
دلائل ان ضيق عه العنبرية اتسعت لإشارة ومعتد الشعر على
موقفه مشكلا مضاعف موقف للرؤية وسحبنا التي يحدها
وموقف الشاعرة الذي يسي بعدد الاحوية وتكلم حجابات عده
نعت في سباق النعت فموقف الأور مسئلة فعل (في عده)
بالآلات صوفية ، في قومه اول النعت

، وقتك رك هفتك

حف وشع يذهب من انصديق

وقوم ، وقال لشعبي حكم كملرات مري
نقائوس ، و ، أنا العريان رأيت نعالتي ترصو
نقائوس ، و ، فتحت باب الحسوق قلب رايت نعالتي
وتعاني ، والموقف الثاني يبدو في التناقض المتناقضة التي تسعى
الحبوبة ، انب انعيم ، آني فضاء ، آني طلام ، من
امراة ، في الحزم ، من اسمك مورا ، قالنص هذا مفتاح عن
جوروث نعتي ، وساسي في فترة قديمة إلى ذلك) ومعا ملاحظ في
النص انه في دقة واحدة نكتي على نفسه ، التدوير ، أي قرء
البحر في وقوف عن جر اسطر الشعرى ومساك التفعيلات كلها
وكانت عن حور شعيرة وحده كما مخرج في شعر سسر
بحد تكرارية ومسة سبطية والبيئة لاول تكملة في تكرار دلي
نعت محور نص وهو دال ، الماء وحفوة الدلالية الأخرى
و العزم - الطوام - بطر - الإصهار - الموج) وبمر هذا نص
النص بقصة بنفس ملكة مع سيملي في تكلف عن سابقها إن
حسب ان هناك لغة وتنعن كذلك في تكرار الأفعال ، لها من
حركية - في كل شعر قريب كلوية في سطر وحده ، هفتك
شاد هفتك وترت كسكرت وسرت قصور وخي غصبت
مطلق البحر ،

له انائية (السباقية) انتبدي في ان نص في معظمه يركز عن
نص ، النص ، على اعتبار ان المحور السبقي يكون من خواص
النص أما المحور المقابل له وهو الاستدالي من خواص الشعر

— وفي نص النعتي من هذا النمط نرى نعتي سرحان في قصيدته
، حد خللات بغنى القروي ، يقدم سرحان في شكل نعتي الحداني
وهو القصيدة النعتية شالقصيدة التي يوارى المقصع من العبد الشعري في
القصيدة النعتية شالقصيدة تتكون من ثلثي عشر مقصع يسمى كل
مقصع منها مقامة ثلثة ساكنة عدا المقصع الثالث وهو المقصع
النعتي في القصيدة وعجور القصيدة يدور في سطر حكائي سدا
مالمحل (كان عن نعتي القروي الذي تعجوه المدينة) بغاية
كل عنقوانيا وهو الذي ، شكل نعتي نظرية للوجود) وهو الذي -
، لم يجر لسكان انتب

ويصحك لفلان ويخص في قلمه لقرح لعفوي

نحاوره القبرات

ومقلعه وانندي المعقرب

وفي هذا النص نلاحظ شعاعا شاعر عن مستوى الخطابة والمقارنة
في تحوير الدلالة الشعرية حيث تفتح الكلمات في سبق استدالي
نعتي ، حقا دلا و نعتي من مفردات المدينة (القصيدة) -
(نعتي) - نعتي الحسني - الترم - المسورة للحبصرت)
نعت

يت حقا ، ع حقا - نعت

يسير من الشوارع الجانبية

فبعد ويمتها الاميبات

انصاف

انصاف يطارد

قبو عمل رحلته في الغناء الحربي

ومواله المنهيب

كما نعت انصاف ونعت عن نعتي شاعر في شعر الحد من وري
نعتي لاسيد ، وهجرة الكلف نعتي في نعتي في خد نعتي
صلاح فضل ، صم المخالف وكسر المتصاحب في العاطف ، نعت
نعت (هي العار تطلق لجمالها في التوريد فيحترق) -
والرهز ، حنوتنا الأوسنة و يورد مطلق اسمهم والرفاق
نعت

كذلك نعت النص ونعت بشاره شعيرة وحدث وذلك من مميزات
الشعر الحديث

وفي ، مقصع من مقام انصاف ، للشاعر عزمي احمد عبد الوهاب
نعت كيف يوجد الشاعر في قصيدة ذات مقصع عاصفي بين العبد
والواقع بوحدا دلا ، يصبح الواقع مازا ، فلاحا مجازيه العائلي
نعت الحزم و محور دال في هذه القصيدة هو : لراة / حزم نعت

وباسمهم كل المصائب تعرف)

وبسبحهم مع نور الشمس حوى شدته كل حين — عرفت جميعا
عدوى من صدفتي وفور لآخر وف أكثر إخوان حين تعذبهم —
وخبهم في المصائب قليل
لقد رب سداحه القصيدة يستمع الله بقول
محبك حنا وعطفا وودا
ووجه ضحك وقت ودود
تقارب سارور وعجب
وحارثنا بالحفا والصدود)

هذا يحدث في ذلك في مصوري الساعر انه ان يكتب ما يراه
به فبعد ان يمت ابي الهاء يعزى انفسه في المقطع الاول ونظم
عليه مقطعه ثم ان يرويه لا هي جديدة ولا هي قديمة فتمه
ساعر هو حمد محمد ابي الهاء شعرا هو (رومات محمد)
عام ١٩٤٧ توفي فيه الساعر عن عمره ١٩ سنة وهو مقيم
ديور في العرصة بدمشق.

واخير بان صوب الساعر عند الله بدموعه بكس وراءه معظم
ايات القصيدة وبعبها وسبقها المتواتر خاصة في قوله ()
٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

— في موت بعد هذا كله
دا رفقي تزدني بحب الحفا
نصبت بعبوان ممدان الاسي
شروع الناس قديما درب صابر

أما في المقطع الثالث وهو المقطع الوسيط فإن مؤلفه يدلالة فيه
لا يقوم على التشكيل بعوي وفك شعرات اللفاظ في حركة مدحه
مكسر المقطع بالوقوف في تركيب الصورة شعرية التي يركز على
نقمت موربه وإما يقوم على الدخان مع اللغة بساخنة وتروح
شعرها حرا رفقا مختلف بما يستحقه هذا الخرح الرقيق من صور

— ونظر لأن قصيدته احمد فصل شسور قروس تجميع
رسمها ثم تخرج لمصلحه (فتراد تستخدم ورا خاصاً به هو
(قروس) يعني كل شيء بها دمعي وسفاني بها صحتي
وسفاني لها ما لها وليس عليها)

أما القصيدة الثانية من غير المقطع
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥ ١٠٦ ١٠٧ ١٠٨ ١٠٩ ١١٠ ١١١ ١١٢ ١١٣ ١١٤ ١١٥ ١١٦ ١١٧ ١١٨ ١١٩ ١٢٠ ١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٤ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧ ١٢٨ ١٢٩ ١٣٠ ١٣١ ١٣٢ ١٣٣ ١٣٤ ١٣٥ ١٣٦ ١٣٧ ١٣٨ ١٣٩ ١٤٠ ١٤١ ١٤٢ ١٤٣ ١٤٤ ١٤٥ ١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩ ١٥٠ ١٥١ ١٥٢ ١٥٣ ١٥٤ ١٥٥ ١٥٦ ١٥٧ ١٥٨ ١٥٩ ١٦٠ ١٦١ ١٦٢ ١٦٣ ١٦٤ ١٦٥ ١٦٦ ١٦٧ ١٦٨ ١٦٩ ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٦ ١٧٧ ١٧٨ ١٧٩ ١٨٠ ١٨١ ١٨٢ ١٨٣ ١٨٤ ١٨٥ ١٨٦ ١٨٧ ١٨٨ ١٨٩ ١٩٠ ١٩١ ١٩٢ ١٩٣ ١٩٤ ١٩٥ ١٩٦ ١٩٧ ١٩٨ ١٩٩ ٢٠٠ ٢٠١ ٢٠٢ ٢٠٣ ٢٠٤ ٢٠٥ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ ٢١٢ ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ ٢١٦ ٢١٧ ٢١٨ ٢١٩ ٢٢٠ ٢٢١ ٢٢٢ ٢٢٣ ٢٢٤ ٢٢٥ ٢٢٦ ٢٢٧ ٢٢٨ ٢٢٩ ٢٣٠ ٢٣١ ٢٣٢ ٢٣٣ ٢٣٤ ٢٣٥ ٢٣٦ ٢٣٧ ٢٣٨ ٢٣٩ ٢٤٠ ٢٤١ ٢٤٢ ٢٤٣ ٢٤٤ ٢٤٥ ٢٤٦ ٢٤٧ ٢٤٨ ٢٤٩ ٢٥٠ ٢٥١ ٢٥٢ ٢٥٣ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٧ ٢٥٨ ٢٥٩ ٢٦٠ ٢٦١ ٢٦٢ ٢٦٣ ٢٦٤ ٢٦٥ ٢٦٦ ٢٦٧ ٢٦٨ ٢٦٩ ٢٧٠ ٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣ ٢٧٤ ٢٧٥ ٢٧٦ ٢٧٧ ٢٧٨ ٢٧٩ ٢٨٠ ٢٨١ ٢٨٢ ٢٨٣ ٢٨٤ ٢٨٥ ٢٨٦ ٢٨٧ ٢٨٨ ٢٨٩ ٢٩٠ ٢٩١ ٢٩٢ ٢٩٣ ٢٩٤ ٢٩٥ ٢٩٦ ٢٩٧ ٢٩٨ ٢٩٩ ٣٠٠ ٣٠١ ٣٠٢ ٣٠٣ ٣٠٤ ٣٠٥ ٣٠٦ ٣٠٧ ٣٠٨ ٣٠٩ ٣١٠ ٣١١ ٣١٢ ٣١٣ ٣١٤ ٣١٥ ٣١٦ ٣١٧ ٣١٨ ٣١٩ ٣٢٠ ٣٢١ ٣٢٢ ٣٢٣ ٣٢٤ ٣٢٥ ٣٢٦ ٣٢٧ ٣٢٨ ٣٢٩ ٣٣٠ ٣٣١ ٣٣٢ ٣٣٣ ٣٣٤ ٣٣٥ ٣٣٦ ٣٣٧ ٣٣٨ ٣٣٩ ٣٤٠ ٣٤١ ٣٤٢ ٣٤٣ ٣٤٤ ٣٤٥ ٣٤٦ ٣٤٧ ٣٤٨ ٣٤٩ ٣٥٠ ٣٥١ ٣٥٢ ٣٥٣ ٣٥٤ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٥٧ ٣٥٨ ٣٥٩ ٣٦٠ ٣٦١ ٣٦٢ ٣٦٣ ٣٦٤ ٣٦٥ ٣٦٦ ٣٦٧ ٣٦٨ ٣٦٩ ٣٧٠ ٣٧١ ٣٧٢ ٣٧٣ ٣٧٤ ٣٧٥ ٣٧٦ ٣٧٧ ٣٧٨ ٣٧٩ ٣٨٠ ٣٨١ ٣٨٢ ٣٨٣ ٣٨٤ ٣٨٥ ٣٨٦ ٣٨٧ ٣٨٨ ٣٨٩ ٣٩٠ ٣٩١ ٣٩٢ ٣٩٣ ٣٩٤ ٣٩٥ ٣٩٦ ٣٩٧ ٣٩٨ ٣٩٩ ٤٠٠ ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣ ٤٠٤ ٤٠٥ ٤٠٦ ٤٠٧ ٤٠٨ ٤٠٩ ٤١٠ ٤١١ ٤١٢ ٤١٣ ٤١٤ ٤١٥ ٤١٦ ٤١٧ ٤١٨ ٤١٩ ٤٢٠ ٤٢١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١٤ ١٣١٥ ١٣١٦ ١٣١٧ ١٣١٨ ١٣١٩ ١٣٢٠ ١٣٢١ ١٣٢٢ ١٣٢٣ ١٣٢٤ ١٣٢٥ ١٣٢٦ ١٣٢٧ ١٣٢٨ ١٣٢٩ ١٣٣٠ ١٣٣١ ١٣٣٢ ١٣٣٣ ١٣٣٤ ١٣٣٥ ١٣٣٦ ١٣٣٧ ١٣٣٨ ١٣٣٩ ١٣٤٠ ١٣٤١ ١٣٤٢ ١٣٤٣ ١٣٤٤ ١٣٤٥ ١٣٤٦ ١٣٤٧ ١٣٤٨ ١٣٤٩ ١٣٥٠ ١٣٥١ ١٣٥٢ ١٣٥٣ ١٣٥٤ ١٣٥٥ ١٣٥٦ ١٣٥٧ ١٣٥٨ ١٣٥٩ ١٣٦٠ ١٣٦١ ١٣٦٢ ١٣٦٣ ١٣٦٤ ١٣٦٥ ١٣٦٦ ١٣٦٧ ١٣٦٨ ١٣٦٩ ١٣٧٠ ١٣٧١ ١٣٧٢ ١٣٧٣ ١٣٧٤ ١٣٧٥ ١٣٧٦ ١٣٧٧ ١٣٧٨ ١٣٧٩ ١٣٨٠ ١٣٨١ ١٣٨٢ ١٣٨٣ ١٣٨٤ ١٣٨٥ ١٣٨٦ ١٣٨٧ ١٣٨٨ ١٣٨٩ ١٣٩٠ ١٣٩١ ١٣٩٢ ١٣٩٣ ١٣٩٤ ١٣٩٥ ١٣٩٦ ١٣٩٧ ١٣٩٨ ١٣٩٩ ١٤٠٠ ١٤٠١ ١٤٠٢ ١٤٠٣ ١٤٠٤ ١٤٠٥ ١٤٠٦ ١٤٠٧ ١٤٠٨ ١٤٠٩ ١٤١٠ ١٤١١ ١٤١٢ ١٤١٣ ١٤١٤ ١٤١٥ ١٤١٦ ١٤١٧ ١٤١٨ ١٤١٩ ١٤٢٠ ١٤٢١ ١٤٢٢ ١٤٢٣ ١٤٢٤ ١٤٢٥ ١٤٢٦ ١٤٢٧ ١٤٢٨ ١٤٢٩ ١٤٣٠ ١٤٣١ ١٤٣٢ ١٤٣٣ ١٤٣٤ ١٤٣٥ ١٤٣٦ ١٤٣٧ ١٤٣٨ ١٤٣٩ ١٤٤٠ ١٤٤١ ١٤٤٢ ١٤٤٣ ١٤٤٤ ١٤٤٥ ١٤٤٦ ١٤٤٧ ١٤٤٨ ١٤٤٩ ١٤٥٠ ١٤٥١ ١٤٥٢ ١٤٥٣ ١٤٥٤ ١٤٥٥ ١٤٥٦ ١٤٥٧ ١٤٥٨ ١٤٥٩ ١٤٦٠ ١٤٦١ ١٤٦٢ ١٤٦٣ ١٤٦٤ ١٤٦٥ ١٤٦٦ ١٤٦٧ ١٤٦٨ ١٤٦٩ ١٤٧٠ ١٤٧١ ١٤٧٢ ١٤٧٣ ١٤٧٤ ١٤٧٥ ١٤٧٦ ١٤٧٧ ١٤٧٨ ١٤٧٩ ١٤٨٠ ١٤٨١ ١٤٨٢ ١٤٨٣ ١٤٨٤ ١٤٨٥ ١٤٨٦ ١٤٨٧ ١٤٨٨ ١٤٨٩ ١٤٩٠ ١٤٩١ ١٤٩٢ ١٤٩٣ ١٤٩٤ ١٤٩٥ ١٤٩٦ ١٤٩٧ ١٤٩٨ ١٤٩٩ ١٥٠٠ ١٥٠١ ١٥٠٢ ١٥٠٣ ١٥٠٤ ١٥٠٥ ١٥٠٦ ١٥٠٧ ١٥٠٨ ١٥٠٩ ١٥١٠ ١٥١١ ١٥١٢ ١٥١٣ ١٥١٤ ١٥١٥ ١٥١٦ ١٥١٧ ١٥١٨ ١٥١٩ ١٥٢٠ ١٥٢١ ١٥٢٢ ١٥٢٣ ١٥٢٤ ١٥٢٥ ١٥٢٦ ١٥٢٧ ١٥٢٨ ١٥٢٩

الذي سلفه (مقتداعى يقول

والفعل كان لمدانية في الحب

كان الغراب يعلم قاتيل كيف يوارى أخاه القرب

ونظر الشاعر سجع في صبور معاده حتى يحتم مصر بقوة
(لحنك - لا سوكيني وحيد) ونكس ثمة صورة شعرية يخرج فيها
الشاعر تشاميه ويترى دلالة وهي قوله

(وحوا = صب لخلوع تجوع بسوى المدينة

كان الغرأة بصفوى سرب انصافا ينسوي

نقير)

ونظر هذا الدلائل لابد ان ناسى منه ما مع بعض دي العاد
بعضه عن منه ، استأنطقه ، ومضى في افق اخر من مستويات
سعة وليس بغير سطح معها

والصبر لأضرب بهذا المعطى قصيدة (بيدرة) بل شعر محمود
معلج وتكون القصيدة من خمسة فحاجم مثلها دالات انبهر -
الحجر - الماء - الموج - المركب - ودالات الحصى (الاحساس
الحسح) ودالات الشجر والظير (العصفير) الطيور
المستدير - المشائل - النصار

فخلص هذا مركب من هذه الدلائل

الدلائل استند ما يتعاضد مع معنو

محررك لمؤلفات اخرى وذلك باستند في محور الاستدلال
في معان حاد حاد في الحرف في الدلائل

(قلبت ابدى يعنى البحر الى اراء سكرية
العصفير

او حذرت المواق

وقد يستخدم مصاعاً كلويه ، يرمز تجريرة هلا دفعت بعده
بصير سرب لاس وهو يوهي في موسحة سرب الذين
الحصص حذرك لاس في بحث معنى

بارمر الوعس بالندس

وخلص الدال في القصيدة هو المقنع الاخير منه الذي يكون محور
القصيدة حدث خمسة للعودة في المصنوع بحيرة طرية بطنضير
محبة (رحله بالمحير وهو يتذكر القواميس والبيانات وراصة
بني نتي تعوي يكون والقصيدة هذا تستند الى معجم شعري
متوقع غالحص في الديار كما هو وذكر اسماء الوطن ومعانه كما
هي دون كسر بعد المعطى الخالوف في الشعر العربي قديمه وحديثه

٢ - فحين النصار

النصار - كنية حاضرة لها محمولاتها - دلالة - يتداخل مع
لنص الشعري فترى دلالة ويؤثر بعينه حسب يفجره الشاعر
وحصنها بنواوله وما يطلع عليه من تواترات وعلائق تتجاوز معه
وتنمى في سياق نصي حديد يسانده ويؤيد صفرانه ورسوره

وباسيما على ذلك سداشير إلى فعل التفاصيل الذي يراك في عدد
مصوص من مصوص هذا العدد

بالد ورب في عدد النصوص بلانة انخط بخاصه

الاول - وهو الطالب - عناصر مسبق محتواه سلاقيه عن لاس
القرينة

باني - عناصر شعري نظره الموحى الموروث الشعري العربي
مثال - عناصر يرجع الى الكونكتور

في المعط الاول - بتعاضد (محمد حليم مع فحبه بفاير
وسلمص وبهذه التي وردت في القران في سورة بقر الانات
(٢٠ - ١١ - الآية (١٤) في سورة سب - يتعامل تعامل حديدا
قيركب في مصه - سقام من بعضه من مواف لها حركتها ودرجتها
ويؤثرها - او يوافق نقي بها مية دة قبله لتسب
بالعكاز - مؤسمن حن وهله والسوس ساقل مسامه التي
يستند عليها اما الهدم على مؤخر رحد وهو بعض وتصبح
حقيقة كنفيس حسب ماء هذا الصرح)

و بدى بحسب هذا ان الشاعر محج في توظيف هذا العناصر وذلك
سند

في خمسة

١ - في سب حذرة نه دم
و في سب

سب - في سب في البصير شد سب
٢ - في سب في سب في سب

٣ - في سب في سب في سب
٤ - في سب في سب في سب

٥ - في سب في سب في سب
٦ - في سب في سب في سب

٧ - في سب في سب في سب
٨ - في سب في سب في سب

٩ - في سب في سب في سب
١٠ - في سب في سب في سب

١١ - في سب في سب في سب
١٢ - في سب في سب في سب

١٣ - في سب في سب في سب
١٤ - في سب في سب في سب

١٥ - في سب في سب في سب
١٦ - في سب في سب في سب

١٧ - في سب في سب في سب
١٨ - في سب في سب في سب

١٩ - في سب في سب في سب
٢٠ - في سب في سب في سب

٢١ - في سب في سب في سب
٢٢ - في سب في سب في سب

٢٣ - في سب في سب في سب
٢٤ - في سب في سب في سب

٢٥ - في سب في سب في سب
٢٦ - في سب في سب في سب

٢٧ - في سب في سب في سب
٢٨ - في سب في سب في سب

٢٩ - في سب في سب في سب
٣٠ - في سب في سب في سب

لن ينجح لك معه الريح سده واستريح) لكسرى انه يحور في منية
لمل وفي معناه وساقصه

كانت يتحامل مع الحكايات الخرافة والاساطير حيث املت الذي
يصارع الغيلان والعفاريت . وحيث يتحدد بهذا الكتاب دور يفيده
معه انص ان يحلج عليها دلالات جديدة (كالزيب الذي يصطاد
الافبال) مثلاً (والمطيط الذي يرهو مقاطير) وقد صحح محمد
سليم في موزيف هذه النسخة بتأصيله اذ وجد محمولاتها وغير في
مبطلاتها تبعاً لسباق بعضه الشعري . والملاحظ ان الشعراء / محمد
سليم و يوسف خليل وعزى عبد الوهاب وعامر نصر قد حوروا في
تركيب التأصيل مما يعني مضمونهم وتوري سبلاتها واعادها
الدالية . وأن معنى مور النبر صمود وعيد صالح لم يوجب اكل
التأصيل مضموناً حسنة حيث اكتفينا بالتصميم وبالإشارة دون فهمي
او بحور لبحقولات المبدعين المعاصرين تحت ابي لعداء ولقصه
ابن ادم . ووقع عبد صالح في ما يسمى « بالندى » لان التأصيل
هنا مجلوب وزائد ولا يفيده منية بضمه

٣ - المصيح الاسلوبى وخصائصه -

يقترح العصى لخمه إبداعية الدالة المسماة من سطح سنده
الحوى فحرف بها عن حد سطح فتصبح لها خصوصيتها
وتسبجها الذي يميز في إطار شعري . ولذا كان السند بمقرضه
مشركه بين الشعراء والواقع لا يفرق بين سخرى
الصياغة الشعرية تصوغ شينى سلف وإلا تليق في بر إنا غير
المعنى من مسر الخلاص . لتفرد به إبداع شذوذاً في التفرقة
الواحدة - الذى لا يختلف - في مضمونه - كثيراً لكنه قد يختلف
كيف يعطيه حد لشاعر أو ذلك من سبب الحويه في نصه إذ يدعى
« قيعا يطبخ من بصمته الخاصة بتجاريه وخبراته » وسأكتفى الآن
بالإشارة إلى بعض الملامح الأسلوبية -

١ - من الملامح الشائعة في المصوح الإكثار لختامى الذى تفرقه
سابقاً والآخر من مفردات اللغة الصوفية المورثة

٢ - كما يشيع في المصوح لون من الكتابة يعكس تسفيته بالرهف
في التوصيف حيث يقوم الشاعر برصد انكسار أو المؤلف ويوصفه
وصفاً مسطوحاً يخلو من التصوير والحركة ولكنه مطروح بمثابة
صوره واحد ميسرة شبيكو بسانة بنية سيائية مجاوز مع البنية
العنصر في النص مثلاً عن ذلك قول عزت الطنري (ناسم عوف
موسيقى . و غنية الحرير ثم ارقب جدولا وقطيفة وخريم ماء وقوف
سبح دروش (شقة بالطابق لارضى خالصة

واكواب من الشذى المفق . ذى قوله . . الخريف السريعة
والذاكرة
المدارس والجمهر)

٣ - من الملاحظة يجب استعمال أغلب الكلمات المعجمية
مباشرة ينتهي إلى دثرة واحدة ومنه على سبيل المثال دائرة الشجرة

وموا لها (البحر - الأغصان - الطيور - المشتال - العباد -
الروض الخ) وهي تحذب إلى فطرها ومركزها أغلب المصوح
ومثلاً على ذلك (ثم يفسر وهو من عسات الاشجار) محمد سليم
(اعلى عدل ووللى تلاله ر احمد فصيل سفيون
(لكنه فاسد قلبه شجراً وسنابل المبحى سرحال
(مسحورج من حديقتها عطرة) عرب العبير
(فطار السجوراب يحمل نفاحة ويسافر) مد بع ريق

٤ - كذلك نلمح بروعا حثيف من الشعراء لمقابلة بين مفردات
الطبيعة (كالصبروات واطيور مثلاً) وبين مفردات الجمهر
و انكولوجيا مثل الرادار - التطييح - تقوى - الأخراب - جيش
كروى - الخزام - الفطار

٥ - مرة ملاحظ اخرى تتجلى من المقارنة بين اشاط القصائد كما
قستها أنفاً - فمن جاني . بحيث يجمع عدة امور لغزقة

- ان البداية في القصيدة ابدائية ذات بنية تكرارية - معختلف
اشاط التكرار - وتعمل في دولتها ما مومي - إلى اطار مرجعي
موضوعي حدث ما) مثلاً

و تكرر بداية جملة - فون سبيل - كما
من انطباع من سدى ما ان هناك كلاماً محدوفاً قد سبق عليها
- ان البداية في القصائد الواسطة (تقترب حد من سادس
اصدده . . .

الشعرى في حينه لا . اص - بل من حيث علو البنية الخطائية
والسوية والوقوف القلمات في سبق محوى ثبت لا تقديم ولا تأخير فيه
والمقابل مع الانعكاسية سبطا من خلال محسبها الأولية بعض
الفرد عن دماغا البنية - صنية ومستوياتها المتمايزة

١ - في البنية الإيقاعية . تدور المصوح الشعرية في عدة
دو نو إيقاعية وأغلبها معني إلى دائرة الخدرك و (الخب) من
المتنوير وقد ورد من هذه الدائرة نحو أحد عشر مصاحراً (بالروح
الطعني . ثاني و ثالث من أصيدة نور النبر صمود) أما دائرة
الكامل - الوافر فقد وردت منها نحو أربعة مصوح تضم الطوبى
والرمل وتكل منهما من واحد

ومما يلاحظ على إبداع في هذه المصوح غلبة التدوير دون اكتمال
السطر الشعري وتكسيم التفعيلة ما بين السطر الشعري والسطر
البدل له كما ان (مداعلى) متغير وتصبح (عس) بتحريك ثوب
كما في قصيدة محمد سليمان في قوله (ولت رأه فعتشت خف
وشاك) وقد يطول بها السطر الشعري ويصبح نحو أربع تفعيلة
كما في قصيدة محمد متولى . ويلاحظ أيضاً أهمية الجملة والمرح من
البحر ذات الدوائر المتشابهة وغير المتشابهة أيضاً كما جرى في
قصيدة احمد شملول إذ يختط (المتنوير - المرجى - المختار) -
الخب (من تفعيلة خاصة في المتنوير الرابع والسادس - ويحفظ
بين بحور يقضى نوعاً من التمسك الإيقاعي حتى لا يصبح النص

علماً ، كذلك عززت الطيرى بين تعليلتي « الحبيب والمقترب » ، في المقطع لأدنى عن قصيدته

وانحيراً هناك يحسن لأخطاء الإيقاعية كما في المقطع الخامس من قصيدة فضل شبلون قوله (إنني فريوس - شعلة من ضمير - مطر ونبتات وجمين) وفي قصيدة عزت الطيرى يصبح قوله بعد ساعات (إنقاعاً متفصلاً - بإضافة سبب خفيف/ه إلى فاعلاتن - عن بقية للمص الذي يتكون من تفعيلات الواقر (مفاعلتن) كذلك هناك خسر في قوله (ماسمع عراف موسيقي وأغنية الحزير ثم أرقب جدولاً) لا يستقيم إلا بجمع حركة الراء في الحزير ، وفي قصيدة عبد صالح يوجد كسر ليقع في قوله (أحبك هذا أواس انفسر الماء يلقى) إذ (فعولن) لا تصبح تبدأ (فاعل) بتحريك اللام .

وبعد رؤية عجل للمصوح لوجو أن تكون هناك فرصة متاحة للتلون في الرواق الشعري والتصديق في أركانه فترة لطول ، وادود

الإشارة إلى أن القصيدة تمسح في هذه المرحلة بقدرة إعادة النظر فقد كانت تتراكم من كثرة الطرق على الموضوعات المتسببة والصور والآلات التي يقترب بعضها من بعض ، وبصبح التمايز بين أنماطها وأصواتها المختلفة يكاد يكون مفزاً بين الشعراء فقد أنتج باب الهجوة اللغوية على مصراعيه بين المصوحين وأصبح التكرار والأنماط غلبة من سمات الإنتاج الشعري الحاد . ورغم أن الشاعر كما قل الجلتظ منذ اثني عشر قرناً في (خلع البغلة وسهولة إخراج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجوده السبك قريباً الشعر صياغة وضرب من النسيج وحنس من التصوير)

وختلاً بكاتبين من الذكور طه حسين قوله « لأدب بكره ليس في الإنتاج وهو بكره العمر في الاستهلاك أيضاً وهو يريد من الأديب أن يستلهم في إلهامه وهو يريد من القارئ أن يكتفي في القراءة فهو جهد مشترك يجب أن يجعل عبثه للمنتج والمستهلك جيعاً ،

القاهرة عبد الله المصطفى



إشارات

والرابع سنة ١٩٨٤

١ - محمد - هذا الفكر القطب - الاتجاه التوجداني في الشعر العربي المعاصر من ١٥٠ مكتبة الطيب ،

٢ - صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية من ٦٦ قطعة الأولى ١٩٨٧ ، مؤسسة حصار للنشر

٣ - شريح الآل بين الشعراء استخدمت آيات القران الكريم وتوظيفها كناية للخصية في القصيدة والواقع أن شعوب هذه النظرة يجب أن يكون محكوماً بالقائمة لهذه الآيات حتى لا يصبح القران فكروم متكاملاً للشعر الشعري

٤ - راجع في ذلك : سترنقتا فودروف - ديوان ياروت - في الشعر الطائفة القديم الجديد - ترجمة أحمد المصطفى دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد

٥ - فكرة الحدادة أتباً - كما يقول كمال أبو جيب - انقطاع معروف - على مصدرها المعجمية هي اللغة كالكبر والفكر الخشني ولكن الإنسان محرك الوجود وكثير الشعب الخاضع للسلطة مدلل المشايخ الفهمي وكثير الدلائل مصدر معرمة البيئية وكثير الفاعل علقاً لواقع جديد راجع في هذه كتابات ادريس - ويكامل أبو جيب كذلك أحمد الرابع من قصود العهد الثالث

معيروا نوع العزلة .

وليس ذلك الإنواء به ولا تحبها عليه ؛ لكنها منه الإجماع وقانون الحضارة ان الإنسان لا يخرج من البساطة الى التركيب ولا يمر بالبداهة الى النضج والثقافة إلا وفق عوامل خاصة ؛ من بيوع الثقافة ومزاج الأفكار واحتكاك الآراء والتسلل - ولم يكن العرب في جاهليتهم حظ من ذلك ؛ فقد كانوا أمة لمية لا حظ لها من الثقافة ولا معرفة لهم بالحلم والتفكير ؛ بل كانوا يمشون على نوازل من النجاسة والبدون من العادات والتقاليد ؛ ومن هنا كان وضعهم للمرأة ذلها اليومج البطري السلاج ومزاجهم في التعبير حين يشارفهم الحية نحوها .

هذه هي المعتقدات السبع التي عني الرواة بجمعها واتيح لها حظ وافر من اشهره والديوع ؛ تتدنى فيها الصورة الحية لنظرة الشر الجاهلي البسطة بين الرجل والمرأة ؛ وان كان فيها بعض الاحاسيس العاطفية التي تكدر في لابلها فيما بعد .

اول تلك المعتقدات تبني ان امرئ القيس بن حجر الكندي (١) . وهو من اهل نجد (٢) . ولذا هو ابن كتيبة انه ؛ بعد من مشاق العرب والزناة ؛ وكان يشب بشبه مشهور ذائمة بيت السعيد بن ثعلبة بن عامر املوي ؛ وهي التي يقول فيها

كعبه من لم العورة قبلها وعلمها ام الرقاب بمضيق (٣)
ومنهن عيره وهي ساحة يوم ذلة جليل (٤) .
في مكان يقع فيه امرئ القيس هؤلاء النسوة اللاتي يشبهن بهن وتليق اشعاره بوصفهن (٥) . انه لم يرتبط باحد من ارتباط اغلام ووقاه ؛ ولم يكن يرى فيهن الا وسائل لجنته ومجالات الفود وتوته ؛ لا يعنيه في شيء ان يحتكم في علاقته بهن (في عاطفة او دين او خلق ...
ونحن على ذلك الاخير المشهور الذي يقال انه كان مناسفة مقلدة لمرئ القيس اللائمة (٦) . ولذلك لم يستطع امرئ القيس ان يجمع بين هذا الاسفاف في شعره ؛ لصور فيه نواته والفراقة في القفص وسبل ؛ مما عابه عليه النقاد الاقلعون . يقول ابن كتيبة ؛ وبصاف عليه صرخته بالزناة والدييب ان حرم الناس ؛ والشعر ؛ تنوق ذلك في شعره ان قلته .

والحقيقة ان امرئ القيس يلين نفسه بالصور التي معلقته ويصور نظراته اللاهية الى ابراة وآروا به بكل قيمة في سبيل بوع اربه من متعة الخلعة حتى لعلته بالله عاجرا ؛ ولا يرضى حرمة تومة وجورته . ولا يميزه بمد ذلك ان يشر في معلقته بعض الايات التي يذكر فيها لفظ الحب ؛ دون ادراك لحقيقته او ارتقاء الى الله . وهو حين يقول

أمره مني ان حبه فافهمي وانك صعب تمرير القلب يعل



مصطفى عبد الواحد

فكرة الشعر الجاهلي عن العاطفة

مقام مصطفى عبد الواحد
مدرس في الكتب والقصص

ليس هناك تعديد مطلق لادوية الشعر الجاهلي ولا ادلة واضحة تحدد وتطور امراضه ؛ ولكن من خلال ما تشكته برواة المحصور وما اطمانوا الى نبيته انسي شعراء جاهلية نستطيع ان نسين صورة مجمبة تشير من موقف شعر الجاهلي من (عاطفة بين الرجل والمرأة) .

وذلك (عاطفة مقلدة موهلة في القدم ؛ ولكن تتناولها من جانبها الفني لا بد ان يدخر من الاحاسيس بها ؛ شان كل عواطف الإنسان ومشاعره .

والحق في التعبير عن هذه العاطفة من جانبها الفني يرتبط كل الارتباط ماوفاغ المجتمع وما يرتضيه من قيم . اي ان نظرة الادب اليها تسو بسو قيمها في المجتمع وتبسط بهبوطها .

وقد كانت المرأة في المجتمع الجاهلي ذلت او بارز . لكن نظرة الرجل اليها في اتجاه انجميع الغالب لم تشهد الجانب العسي ولم ترتفع الى آفاق الوجدان السامية . ذلك ان المجتمع الجاهلي لم تكن تتجاليه الزوان التعالقات ولم يكن للعقل التفكير فيه نصيب ؛ بل كان محتسما فطريا لا يحمل بغير دوافع انطردة ولا استجيب

لا يصح حلق الذماعة لسلطان أو خضوعه في سبيل
برخائها . بل ان السجاق الذي يرد فيه هذا البيت لا يرحي
شيء من ذلك . فقد سبقه الحديث عن يوم داره حفره
وما اقترعه فيه . واسماه في الاعتراف بنزوانه .

فكانت حيلة قد طرقت ومزجت . فالتفتها من في تلمس حول
كما تلاه ايضا الحديث عن جراته وقبحه

وهذه صورة ٢ يرمح بجذرها . عنته من هو به غير مجمل
يجازت بحرنا اليها ومثرا . في حراسا او يمدد قنص
وهذا ما يتطرق اليه الفخر الذي افسح به لمرؤ القيس
مطلقة ليس الا صورة يمدد لذكرها بعتله ولم تسجل اليه
وجذاته او تحطت بنفسه . فهو ليس بدواء الذي يصف
به نفسه ولا بدقة الشعور الذي يصوره قوله

كفي خدمة الين يوم تطلوا . كفي مبررات التي تلقى متطل
والفرا بها صحتي على طمست . ياولون لا الهة السي وحصل
وقد كانت الرعة ائالة في اليشم الجاهلي نسي
مجال الفزل ان تكون الاوصاف الحسية للمرأة هي المجال
الذي تتردد فيه أفكار الشعراء والمؤلفين الذي يعمون
حواله . ليتكلمون في مجادة الوصف وابتكار الصورة
ويتفنون في ذلك ويختصرون

فولما ذهب بن أبي سلمى يشبه امرأة بثلاثة اوتقال
في بيت واحد فقال :

تفتت لها شية ودر الحبور وشالفت فيسمة التبرسيم
لم قال مقسرا :

لما ما لومع الحبل منيها . فمن ليداء مرمها الفلاد
وما التفتل من ميسا . والدم والكلمة والصلابة
وهذا عترة بين شدة الحب لا يرى في امرأة التي
اصعب بها الا شاة نفس ممكنة للفرح :

يا شاة ما فنتت من حلت له . حوت في وارتيا ثم تحسرم
فحت جالوتى فكت لها انهي . فحسي القبرفة وقنص
فكت رايته من الاضي غرة . والفسا ممكنة من هو مرمي
وقدما التفتت بييد جدية . رايته من الفلاد حور كرم
ولكن هذا لا يعني ان الاحاسي بالمطقة الصادقة
لم يعرف طريقه إلى تلويح شعراء العاهلية . ولكن للفراد
ان قيم العصر الذي عاشوا فيه ومثله كانت تحط وعيهم
وتؤثر في تصويرهم وتصويرهم .

ناذا تملوذا الصور الحسية المسنة في شعورهم
وجدوا ان امثال نظرة إلى اساطنة عرفها ذلك الشاعر تتمثل
في اشعارهم ينمونها الانس على ما قالت . حين يتذكر الشاعر
لحظات السعادة التي مرت فيهتف باكيا كأنما يأسى على
نفسه ويذنب حلقها على نحو ما تقول عبيد بن الأبرص

فلمت ويسوم من سليمي وداري . كذا تلهيب المرمح سواها
يبدلن حدي من سليمي ولها . بها فريها وكما رها
ولفت بها ليني بكاد حادة . لراية نعو حاصا قواركا
اذ ذكرت يوما من الدهر حيوها . على فرح سال اذنا الجمع سكا
سرا القاص حتى فلا ما عبايتي . تجلته كسوت الرجل وحده فكا
ممن قودي خولي جاب مفسود . رايه ملكة بهوي خولي مولاها
يهر يتف على ارسوم يكي شجوه ويكره الجمع .

حتى يشقى نفسه من الشجن وفراقه عناه العجز
يعدن الى راقته المرحمة الكبرية على الاسفار يكسوها
الرحن قبولي به مبرقة . . فليس في هذه الشعر عاطفة
كثيرة . ولكن فيه اشجالات طرفة تنبها الرسوم وتنشأ
الدكرات .

وقد كان يدبج العربي الى ذلك الشعور انه ليس
لحياته طابع الاستقرار . فانه يار حمر في نمر . والاحباب
يظنون يخلعون له القومة والصرة . فكان يتكلم في الحب
بكاء على نفسه واسر على ذهاب قنصه وتجد مشته

علم كان المزاكة في نظر الشاعر العاهلي غير متميزة
لاشكال البهجة واحيى اندح : قنص تلمس التي لمدة
انظم وبرة الناح . على سحر ما يرسم لنا يلمس بن أبي
ربيعه في نيانه .

ان نلوه وشوة . وخيب الفزل الامور
يجتهدا المرم في المرم . صالة القنص الطبع
ويجي يرفلن كالنفس في الربط والحب القصور
ويكسر والقص احسا . وفرع لومر الحصور
من ليد الفيل والقصي . لومر والهمر في نون (م)
فهما تلمع الفيليس الجاهلة لقصي القيس وقدة

الفاة يتقدم لها الشواء والضر وانظر اسرع . ثم
قأت الفراء بين جليها ويرينا مع وفرة الل والظام لفره .
لا نرو ان كان انجدهي يكي على قد الرأه في
اسي . لكنه لا يستطيع التمييز عن الملاقة بينه وبينها
في صورة مثالية ترفع من العن وتصل بالملاقة نسي
تباي وولائها . إذ لم يكن لديه من المشاعر والمثل النفسية
ما يسو به من العن وينمها الصور ويده بالتحارب .
وعلى هذه الظرة كسر الملمات المسح في الكه
على الاطلاق واسترجاع الدكرات البهجة مع الاحباب
ايضا القنص او يرجع سمات من طيب العيش والكنه .
وعلى هذه النظرة تسمى الملمات اسح في البكاء
من الاطلاق واسترجاع الدكرات . سويحة مع الاحباب
الظلمين .

يقول الحارث بن حزة الشكري .

كفتا يلهها سمك . رب لو بمل منه السمور
بعد ميسا تا يرفقة شمس الفلدي يلهها القنص
لا ليد من عهده فلهما لاني . لومر ولها ولا يهر اليك
وكنته لا طيت ان يتسنى من ذلك بتاقته الرمية
التي تطوي به الاملا :

غير انك سمعين هي هم انا غف بالشور هيجم
ويقول زهير بن أبي سلمى :

كاهي عرفت قدر لك لريها . لا تدم صباها ابا الربيع واسم
معر خيلي هل تري من هاتي . نصبي بالنياد من لول جرث
ويعد ان يصف هؤلاء القملين بين تلمه من السؤال
معن والاشياق الين والكاه عند آخرهم فيقول :

وليس مني ليل وتلمس . ليق لجم القنص القنص
وبذلك تتضح لنا دلالة الوقوف على الاطلاق على

بورع الماططة التي كانت تملأ قلب الشاعر الجاهلي وقد صعد
إلى السماء .

فهل يمكن القول - مع ذلك - أن العنقوش بمصداق
العين ، من أشلاء الماططة على القلب والوداء بها والارتفاع
من الجهر والمنحدر في النقرة (أي الرقة) لم يصب طريقته
إلى أهل الجاهلية لا أننا لا نملك مصدر الأحكام القاطعة
في هذا المجال ، ولذا نملك الملاحظة والامتداد والشواهد
التي نلصقها من المعاصرين والمعاصرين ، وكل ما يمكن
الاعتماد عليه في هذا الشأن أن اليك العربية فسد
الاسلام بطروفا ومثاقيلها وعلماها كانت ذات الرغوي في
توجيه العرب نحو النظرة الرومية للبراءة ، فلم لديهم من
تخضع الفهم أو من انزعاج من الهجوم والشواغل أو
الاعتماد والاستقرار ما يحجبهم إلى علاقة تملو مطالب
البرورة ، ولم يكن لديهم من الثقافة والفضل التكريمية
والعبية ما يشبه لديهم نظرة ذات قيم عالية وشاعر
سامية . فكانوا إلى السامجة والنظر « أقرب من التعميد
والنتيف .

غير أننا لا نعلم في أواخر الجاهلية حوزة نادرة
لاستحوال الماططة على القلب وفلتها على المتلخر حتى
تصل أصحابها إلى الموت .

هكذا عبد الله بن عجلان الهذلي يصفه ابن كتيبة
بأنه « من عشاق العرب المشهورين الذين ماتوا عشقا » (١)
ونضيف إلى كلمة « المشهورين » القليل « فإن لمؤلف
في الحب لم يكن أمرا حثا في بطونه الجاهلية بل كان
دليلا قويا على وهن العقدة وشيق (سوية) فيمكن
الطاشق الجاهلي أن يشلى بآخرى أو يفتاة مرمرة أو
كأس من الصبابة ، ولعلنا على شهره ابن عجلان هذا
وخرابة الصبر الذي انتهى إليه ما ذكره ابن كتيبة بعد
ذلك في قوله : « وقد ذكره بعض الشعراء فقال :

فمن حيث من العصب قد مكث ابن عجلان
وأما خير موته « فهو عروما يذكر ابن كتيبة : أنه بعد
أن يلمه زواج حذ انتى كان يهواها من أبي سفيان بن
سرو فقال :

« إن هذا أصبحت منك عروما وصبحت من أنثى حيوها حين
لمسحت كالعور جلد ملاحه يلقب بالظنين فوسا وأصبحت
قال : « وما بها صولة » ثم غر قبعك .

والامر هنا - كما نرى - لا يخلص الماططة ، ولا
الشعر الذي ذكره نقضي بالعسرة أو ينضج بالروعة ،
ولكننا بين يده عواطف أخرى غير الحب ، وبطل على
ذلك تعقيب ابن كتيبة « وهذا الضرب بقره » وهذا

(١) الشعر والاعتماد ابن كتيبة ١ - ٥٢ ، (٢) المصدر السابق
(٣) من أبيات الطوق ، ومطبق : اسم مذكر ، (٤) الخبر في الشعر
والشعر ١ - ٢١ ، (٥) المعنى الذي تمام ٢ - ١٢ ، (٦) الشعر
والشعر ٢ - ٦٦ ، (٧) الشعر والاعتماد ٢ - ١٦٦ ، (٨) ابن كتيبة
١ - ١٦ ، ١٧ .

هذرة

لا تعمد الهذرة ، يا خالقي
فتمد لها - أشواكها - الخاقية
... لا تسرك الأيسام - عني سدي
ميا دام صراها - السرد الهالويه
لا تعمد الهذرة ، يا خالقي
طيب الاماني لم تسر ... باليه !

حطب علي الناصر

الشعر يدل على أن هذا كانت سمته ، فطقتا لم تبعثا
نعمه (٧) .

وهذا الخبر يمسب أيضا لسافر بن أبي عمرو بن
أبي أمية ، على ما رجحه بسحب الألفي (٨) فيذكر أنه
« لما خرج إلى العممان بن المنذر يستعينه في مهر عذت بنت
عشة بن ربيعة فقدم أبو سفيان بن حرب فساله عن أخير
مكة ، وهل حدث بعده شيء أقفال : لا ، إلا أني تزوجت
عبد بن عبة ، فمدت مسافر إصفا عليها ، وبذل على
مكة ذلك قوله ، « لا أصبحت من أدنى حموتها حتى » ،
لأنه ابن عم أبي سفيان بن حرب .

وإذا ما كان الأمر ، فإن ذلك لا يتبرو حشقا أدى إلى
الموت بقدر ما يصبر حبه - بالقة على فوات المعط وكما
على غلبة القرن وغولته دونه ابن يهوى .

ومن هذا القبيل أيضا ما رواه صاحب الأغاني عن
أمرئ القيس الأكبر من موته عشقا بعد أن زوجت ابنة عمه
التي كان يهواها من غيره ودخله إلى خيل زوجها ، وهي
قصة ينال عليها التصنع ويوضع فيها الشعر في غير
موضعه ، ولا تبدو عليه أسالة أو رواية وصدق الأحداث .

وسنرى في هذه الملاحظة يوقف الشعر الجاهلي من
مطلة الحب لا تتعامل على الجاهليين ولا تجردهم من
الماطفة والأحاسيس الكريم ، ولكننا نرى الخصائص
الفكرية وحكام البيئة والتفريح ، وكسور وراء دلالة
الروايات وأبعاد الإسماع .

ولذلك كان من أحكام البيئة فيما بعد حين تعمير
المعوم الثقافي والاحتشاش ما كان ، فكان لذلك الرء في
خلق الماططة التكرمية وفي الارتقاء بالوجدان العربي وأمداده
بصور وقيمة ليله سميت بدنيال العربي فلي آفاق لا
تسمى ، فكانت تعبيرا صادقا عن لحن الإنسانية والقيم
القدالة التي خفقت للمجتمع العربي بعد الإسلام .

القاهرة

مصطفى عبد الواحد

من النقد المقارن · الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

بمقام الدكتور محمد غنيمي هلال

الرومانتيكيين أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، في شبه اعترافات يصور فيها مواطني صمعه وبؤسه ، ومشار ضيقه وقلقه ، وتترأى من خلالها صورة قائمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكي إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومشكله ، غير عائق بالقيم السائدة الصالحة التي لا يؤمن بها ، فكانت أهداف الرومانتيكيين ثورية واضحة جليلة وراء صوره الشعرية . فالصورة الشعرية لديهم وسائل بغايت فردية في منشأها ولكنها جماعية في نتائجها كما كانوا يثفون في لإدم . وما نخود به القرينة لأوب وهنة ، ولد كرو بكرهون نصعة والتألق في لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التفریب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبعضاً لغة الكلاسيكية الأرستقراطية (١)

وقد ثار البرناسيوس على هذين المبدأين الرومانتيكيين في الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإحاط والإمام الجهد والصنعة في صبور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تحتفي شخصية الشاعر وروعه ، ولا تعبر طهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصور غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية

خلفت المدرسة البرناسية في الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفي مقالنا السابق (٢) شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية في الشعر ، وعطينا خاصة بيدي كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر لغنائى ، واكتسب صفات خاصة في صوره ، تركت أثرها العميق في الشعر الغنائى العالمى بأكمله

وكانت عناية البرناسيين بالصورة في الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين ، على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين في أن لصورة الشعرية تقوم في شعر مقام الشخصيات في المسرحية ، وهى وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فالمدرسة البرناسية جسور الحبيقة في الرومانتيكية ، حتى إن بعض النقاد (٣) رأوا في البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أننا سرى بين المدرستين فروقاً جوهرية في الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى لفلسفة العصر وأحواله لاجتماعية

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند

(١) انظر منه ويديه السابق من المجلة

(٢) من خلال مثلا : Catulle Mendès في كتابه ، Légende du Parnasse

(٣) راجع في هاتين المدرستين مقالنا الذى سبقته الإشارة إلى عدد المجلد السابق

تحقيق موضوعه . فالرمام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناناً

وناقى خصائص الحكم الجمالي عند «كانت» يتعلق به من حيث الكم والعدد . فالجميل هو الذي يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام دون أفكار تجريدية لها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ؛ إلا الجمال ، فلنا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقريباً عندما مشتركاً بين الناس ؛ دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوي الأذواق فيه ؛ وقد يشد فهم من يخالف المجموع ، ولكنه شدة يؤكد القاعدة

وثالث هذه الخصائص من حيث الملاءمة ، أي علاقة الوسيلة بالغاية ، وهي أهم خاصية في موضوعنا الذي نحن بصددده . فالجمال هو الصورة الدنية لموضوعه ، من حيث أنه قد تدرك في ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شيء له غاية تدرك أو يُظن وجودها . ولكننا أمام الجمال نحس متعة تكفيها السواء عن الغاية منه ؛ بحيث لو وجد علم ليس فيه سوى الجمال . كان غايته في ذاته . وقد نطن أن هناك غاية من الغايات للجمال في الطبيعة . ولكننا لا نستطيع تحديدها .

مثلاً إذا فكر عالم النبات أو لاجر أو الزواجر في طبيعة فاكهة في إنتاجها النوعي أو في قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان - لكي يتوافر له التوق الجمال - أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يبقى بالآ لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ في نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة ، دون مصنون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه «كانت» : «الغاية بدون غاية» في الشيء الجميل .

أخرى ، ولذا يجب أن يحتفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت الرغبة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة بذات من نتائج البحوث العلمية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث في الأدب الأوروبي وفقدت نوعين من التأثير : فالتجسست القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التي سجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت برناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة «كانت» وفلسفة «هيجل»^(١) . وكلا الفيلسوفين سابقين على المدرسة البرناسية ، وكان عماد الفضل في أحكام الفصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفني ، وفي لتفريق بين الجمال الفني والغاية الاجتماعية أو الخلفية .

فبري «كانت» (١٧٣٤ - ١٨١٨) لم ألق العمل الفني ذو خصائص جوهرية لها توافر له صفة الجمال . وأن جماله المخصص لا يتمثل في سوى شكله ، أي صورته العامة . وينتجى هذا الجمال المخصص في الصور التي يحظى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والأوراق الزينة ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى كذلك في الموسيقى غير المصحورة بغناء . وعند «كانت» أن الحكم الجمالي يختار خصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والحلقي

أول هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفة ومصدره ، فهو حكم صادر عن الذوق ، والذوق يصدره عن رصا لا تدفع إليه متعة ؛ أي أن المتعة الفنية لا تتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الداخلي الذي يريد

لأن خايته في نفسه^(١)، وقد أورد «كانت» أن يجرى الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجها باسم المنفعة الاجتماعية أو العدة الخلقية، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يردده إلا به، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الخيالية التي لا علاقة لها بـ ذاتها بحال المضمون أو قبحه، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصنعها الشاعر شعراً، كما يصوغها النحات أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحكمة الصنع.

ويعتد الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة «كانت» من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون، وهي الناحية التي سمينا هنا. وعند هيجل «أن فكرة الجمال مرت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة.

ففي المرحلة الأولى وتتمثل في الفن الشرقي والهنو المصري في كانت السيرة للمادة على الفكرة، أو الصورة على المضمون ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لصخامتها كالمعابد المصرية والقبور. ويسمى «هيجل» هذه المرحلة «المرحلة الرمزية».

والمرحلة الثانية يسميها «هيجل»: «المرحلة الكلاسيكية» وتتمثل في الفن اليوناني، وفيها يتعادل المضمون والشكل، وتتصادف الفكرة حينئذ أهم تعبير عنها. وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يعض إليها الفن في المستقبل، فيما يرى «هيجل».

والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية،

ورابع هذه الخصائص يصنف بالحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية؛ ذلك أن الحكم، بعامة، له ثلاث مجالات: إما أن يكون تقريراً للحقيقة عن طريق التجربة، أو بوهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة، أو مجرد احتمال منطقي، إلا الحال، فإن خاصته تقرير ما يبدوك ضروره إدراكاً ذاتياً ابتداء، ولكنه موضوعي من ناحية التصور، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الأذواق، فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به، دون حاجة إلى أفكر وأقيدة يتطلبها الحكم الموضوعي. فإذا حكمت بأن هذه الأقيدة جملة، فليس ذلك نتيجة قياس حتى منطقي، أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعيات والرياضيات مثلاً، وإما ذلك نتيجة لحكم ذاتي هردى، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي فإذا حكمتنا بما يحاميه، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقي، فيما لاحظنا واجباً خلقياً.

فالجميل موضوعه متعة لا غاية. ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة، كدهو الشأن في اشق «الديب»، ولا بالمنفعة الخفية، كما هو الشأن في الخبر وثلاث المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء، ولكنه موضوعي عالمي نتيجة. وهذه المتعة لا تشعيب إلى حاحة من حاجاتنا فادية، كما أن هذه العالمية في الحكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة. وحكم الخيال المبني على لدوق يورى حكم النفس في المبركات العقيدة من ناحية الوصول إلى مبركات جمالية عامة تشبه المبركات المنطقية في عمومها، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وصحح. ولذا كان الحكم الجمالي عاماً عالياً، على الرغم من أنه غير موضوعي في منشأه لأن مصدره علاقة الأشياء بمحاسنها، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات، ولا نكسب منها من متعة. فالفن عند «كانت» مسلاة حرة، يدرس فيها أحيان مهنته دون قيد، في نشاط يشبه اللعب، وهو غاية،

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب «كانت» لمسى : Critique de Jugement وقد كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي وفلسفة جمال بامة، انظر كذلك Laro Charles) Notions d'Esthétique, p. 58 58 وكذا E. Bréhier Hist. de la Philosophie, II, p. 558 564



تيوفيل جوتييه

« نحن نعتقد في استقلال الفن ، فالفن نذبت ليس وظيفته ، ولكنه للذات ، وكان له هدف إلى ما سوى المجال فليس بهند فنياً ، ولا يستوعب مد فهم التعرف بين العكسة والشكل ، فكل شكل جميل هو فكرة جيدة » . ويقول كذلك في مقدمة مجموعته أشعاره الأولى التي ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدث في هذا الكتاب ؟ إلى « يا سألوني أية غاية يحرم هذا الكتاب ؟ إن غاية أن يكون سبباً ، وفي مقدمه قصته . » الفتاة دي موبان ؟ يقول : « لا يوجد شيء جميل حقاً إلا إذا كان ذا فائدة » ، وكل ما هو ناعم فيجب « أن يترك ذلك شيئاً ينشغل في البحث عن انصور الشعرية » . وبذلك الجهد في كمال صياغتها الفنية ، بقصد جعلها ليعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى هيبت الناظر الطبيعية تعلق لتأملات فسقية ، أو بث آراء مذهبية ، أو طاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولكن منظر طبيعية مجلوة في صور كاملة فنية وكفى . « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما هي ، بل كما هي من آفة الحياة ، على حين « أرتيب » ، وأن يفكر فيما بين خلال نظراته الفاسدة دون أية مصححة له ، وأن يكسوه صورهات المبررة

(١) انظر

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*

ويسمها « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تعلت الفكرة عن الصورة ، واختل التمازج بين المضمون والشكل فصنفت الخصائص الجمالية . وهذا كانت هيلمه انبنا تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الأدبية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهي تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ، وموطن صيقه . وفي هذا ضعف الشكل ليخل مكاناً للمضمون الديني أو الفلسفي ، فصعب الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذي كان له في عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفي هذا عن هيجل ، بفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفني ، واعتد طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف هامى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقي على أساس فلسفي .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » ، و« هيجل » في الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية جماعية أو أخلاقية ، وفي النهاية بالصور الشعرية . وأنها تلعب أعلى درجات جمالها بقليل اقترابها من قوس السحت والتصوير التي بلغ فيها الفن غاية كمال فيما رأى « هيجل » . ثم في الرعة الميلينية التي سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين . إذ كانوا يرون في شعر الإغريق عصر الذهبي الذي بن بصر إليه الشعر أبداً

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية في آراء تيوفيل جوتييه (١٨١١-١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، في دعوته إلى الفن للفن وهي التي حرص عليها البرناسيون في شعرهم على حسب ما سشرح من تأويلهم لها .

يقول جوتييه ، في صحيفة معاصرة له عنوانها « العاص » - وفي قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » -

دعوة الفن للشعر . فإن هذا اسماً العام ترك آثاره البعيدة لدى اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة ساقى الصور فيها . وقد كانوا في هذه الدعوة متأثرين بالأسس النظرية المثالية . وقد تأثروا في الشطر الآخر من دعوتهم بالأسس الوضعية والتجريبية التي ساربت لاهضة العلمية بمصرهم

ذلك أن مفاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالي منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الكتاب والمعادى العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التي أسسها «أوجست كومت» (١٧٩٨-١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد «جون ستيفارت ميل» (١٨٠٦-١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب كما كان يرى الرومانسيكيون .

وموخر قصداً أسست الوضعية والتجريبية التي تهتم هنا هي : أن المعرفة الشعرية هي معرفة الحقائق وحدها . وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف

المبينة مع مجردة عما تجرّباً تاماً . وفي هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسي . ووضح تأثيرها بالزعة الفلسفية في استقلال الفن

ويقول «لوكت دى لين» رئيس المدرسة البرناسية (١) : «مؤكد استقلال الشعر عن العائات الشعرية جميعاً ، ومبينا أن غايته هي خلق الجمال : عدم الجاهل - وهو مجال الفن الوحيد - هيبة في ذاته لا يأتى ولا يمكن أن تكون له حسنة بأى إدراك آخر دونه ، مما يمكنه من الجاهل خالداً للحق ، لأن أعمال يحوى من الحقيقة الإلهية والإنسانية . مع القيمة كمشكلة التي تلتقي عنده طرق الفكر ، وما عده يدور في دوامة وهيبة من الظاهر ، والشعر الذي يحلق الأفكار ، الذى يشكل بركة وتبر الالهية ، في صور حية أو مدركة ، فيه آى يحقق بينا على قدر ما يبيحه له نوا ورواه السنية . فى كيب فيه شعير ، م من عمق خيره ، بحكمة السج ، سعة دونه مسية دونه محتاج من سواد شئ من عاطفة وتفكير وغيره عن فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط الضرورية حتى جرد حتى لا يمكن أن يكون عملاً فنياً . والشعر الذى يهدف إلى خلق الجمال لى يحتاج تدقيقه إلا لصيغة من الناس

«والفن الذى تشمل صورته امتانته اقويبه الكائنات عند روح من العرب المعنى لا يرتفع إلى مكانة دونه لا دورى التفكير» . وبذا كان على الشعر - فيما يرى لوكت دى لين - ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة العادية الحديثة . إذ «القيمة كانه بيد ومن الأدب» . وطالما ردد «لوكت دى لين» دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان «عصر الشعر الذهبي» . ابنى لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه في ذلك العصر . وهو في دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب الزعة المطبقة التي مهد لها في فلسفته «هيجل» كما أشرفا هيل .

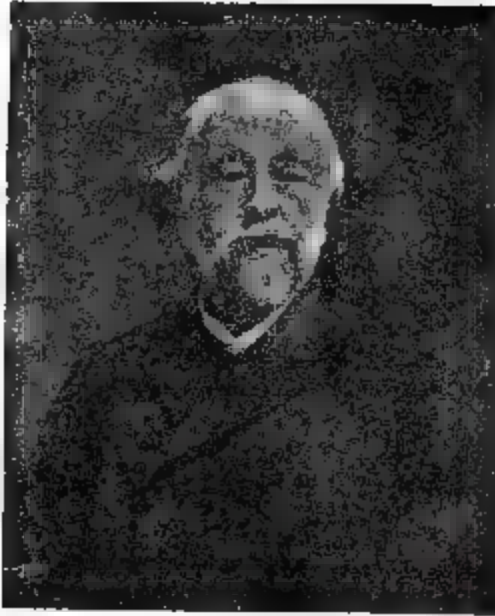
وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن العائات الشعرية ، وإلى أن غايته هي خلق الجمال في ذاته ، كانت مبدأ عمداً للبرناسيين صمدوا به على رأس

(١) انظر

Leçons de Lale Les Poètes contemporains
(١٩٤٤. Avant Propos



أوجست كومت



« بين »

وواضح « آراء » بين « هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها بدسرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبي .
فيها « تسرحه جميعاً » ثم إنها تشرح لعمل الفني
بعض جوانب خارجة في واقع عنه ؛ ولكنها كانت تمثل
لأغده عام للفلسفة الوضعية السائدة في العصر وقد
أثرت من هذه الناحية على البرناسيين في بعضهم اللدائية .
وحجروهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق
هدى إلى « بين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل
عناية خلقية أو تمعية . وأن الفن يشاؤك العلم في هذه
محصه

يقول في رسالة له إلى معاصره المؤرخ هراسوا
جيرود F. Guizot « بكل شيء وسعد الناس » . هذه
من نصي الكبري على نهاية الصلية لخلق سلطانة للخلق وتكون
إد كآراء كذلك ، وإذا كنت آخذ في عيذه ، فإذ أعوه من
مبادئ أخرى قائمين والمهم مستقلة ، ويجب ألا يكون لخلق أي
سلطان عليها « (١)

وما نحن أولاء نرى مبدئي هذه الآراء في نقد رئيس

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ - ١٨٠ وكذا :

Charles Lafo L'Art Loia de la Vie. p. 100

اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتم
من الخطأ في فلسفة وفي العلم - إلا معكوه
الدائب على التجربة ، ويحذيه عن جميع أفكاره
الدائبة السقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن
إدراكها . لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك
سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التي تجمع د
هذه العلاقات « (٢)

وعلى إثر ذلك سادت عقلية الفنانين بين نقاد
الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر
وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « بين » (١٨٢٨
١٨٩٣) . وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون .
لأنه في نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً « (٣) وهو
يقم نقده في الأدب والفن على ملاحظة الحقائق الخارجية
ويجتهد في استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يوضح
كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتائج ذهنية عن
طريق عملية التحريد . وقرر أن الحالات النفسية تدعه
في نشأتها وعوها للحالات العضوية . وأن الأفكار
فيها حاصعون لنوع من اجبرية لا يحذف . شأنهم في
ذلك شأن الشعوب التي يتسرب إليها . وأد أن شرح
الإنتاج الأدبي في مختلف الشعوب عن طريق هذه
الاجبرية . ففى مقدمة كتابه : « تاريخ لأدب الإنجليزي »
وأى أن الإنسان نتاج البيئة التي عاش فيها . واجتس
البشرى الذي انحدر منه . والميراث الثقافي الذي أخذ
عن قومه ، وأن عمقية الكتاب والشعراء والفنانين جمعة
لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق
قاعدته تلك على كتاب الإنجليزي وشعرائهم في كتابه
السابق . كما حاول تصنيفها على بعض الشعراء الفرنسيين
والكتاب اللاتينيين .

(١) انظر E. Bréhier, op cit., II, chap. XV
Lalande Vocabulaire Technique et Critique de la
Philosophie, Article Positivisme.

(٢) انظر Marcel Braunschwig La Littérature Contemporaine
Etudiée dans les Textes p. 24, 176

المدرسة البرناسية : « لو كنت دى ليل » فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية في النقد ، في الخطابات الذي ألقاه في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ « إذا كانت الطبيعة تتحسح بمواهب لا تتعلم لا تزال تفهم فيها . إن الفكر الإنساني كذلك فؤاديه التي تنظم وتوجه . وتاريخ الشعر يتجارب مع تاريخ العهدين الاجتماعية والأحداث الساسة ولا تكتار الدقية . وفي الشعر شرح ليوهم الخبيء وحياتها العليا ، هو هدف التاريخ لتفهم الفكر الإنساني . وصعباً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لانعاس الشاعر في أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر العائلي أو اودعاره شرحاً عميقاً على حسب عريدين علمية لا تتحلف ، تشبه القوانين الطبيعية ، وهو غفل في ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إعادة الشعر من محوث العلم لمعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية .

« إن الفن والعلم الذي طالما قرب بينهما في الفكر ، لم يقرب بينهما في الحقيقة . إن أن يأتمنا أولاً تائماً أو يتوجه كل واحد بالاعتلى . فلهذا في الشعر في عهده الأول) عبدة ألوهي النظري الذي . (الأساس الذي تضمنته الطبيعة التدريجية ، وكان الآخر (النظر) هو المدرسة العلمية والتجريبية المشرق بها . ولكن القرن فقد هذه التناقضية عند التي كانت له في عهده النظري أو ، بالآخرى : قد استندعها ، وعلى العلم أن يرشد إلى الشيء من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حياة في الصور الخاصة به . ثم يفصل بعض التفصيل ما يسته من ضرورة إعادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية في القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآلات يتوجه العلم والفن نحو أصولها المشتركة وعما قريب ستم هذه الحركة . فالأفكار والمعتقد ، ولبات خاصة ولها إخبارية ، وكل ما هو سويري في أصل لأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسعى عناية البشر جميعاً » (١) .

ولتأثر الطبيعة والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرون كثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب في عصر واحد : فقد بدأت

تظهر الواقعية والطبيعية في الشعر في نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية في الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . فبها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب . ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة بصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس لفلسفة الشاؤمية من الحياة (١) ، والنفس الكبيرة في العلم ، أنه سيحل جميع مشكل الإنسان . هذا ، على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني في كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على لقصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتها الانعاس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل لكتاب الضميين و واقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صاغها بعد ذلك على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية (٢) وهي قواعد يصدرها عنهم عن الحقائق العلمية والنظريات التجريبية ، على حين اقتصرت الدعوة البرناسية بالشعر العائلي ، فكان الشاعر مطلق الخناجين في ميدان الفن الواسع ، بحيث يصوره لشعرية في أجواء العصور الحقيقية والبلاد النائية ، كما يصور ما شاء له خياله - مناظر الطبيعة من جوه ، في صور لا تفرض عليه الانعاس في التجارب الاجتماعية الإنسانية المعاصرة . كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية في ميدان الشعر العائلي .

ومن الأسس النظرية والفلسفية السابقة مستمد الصور شعرية حصائص الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين في بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها محسباً أنهم انحدروا به ، ثم حالفوا الرومانتيكيين في كثير منها ، نتيجة لنظراتهم

(١) انظر :

Lecointe de Lisle Préface des Poèmes Antiques (1852)

(٢) انظر :

M. Braunschweig, op. cit., p. 4

وقد عقد « تيودور دي بانفيل » في كتابه « رسالة صعبة في الشعر الفرنسي »^(١) فصلاً خاصاً بعنوان « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لعوياً للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان ، لأنه الجملة « لا يوجد هذه الرخص » ، وقد دعا إلى ضرورة المحافظة على « العافية في شكلها التقليدي » ، مع الإفادة منها قدر المستطاع في الإيجاء والتصوير.

وعبر « تيودور دي بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية الثقافية لدى البرناسيين ، فبرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير لأصوات المعبرة ، ويبحث الاقتضالات وتتشب ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهي التي ترسم المصير الخارجي للصورة ، أروع وأثنت من المظهر على فنان الرحام . شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام . وكان - - - - - بعد ذلك من - - - - - ربه بشر في ذهن الناظر . - - - - - أو - - - - - سجد الزمان - - - - - سجد السديان ، على أنك تستطيع أن - - - - - من تيسر - - - - - عر قربة ، ترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة - - - - - لا راد - - - - - لا سجد ، وفي رست في ذهن هذه الصورة - - - - - لك - - - - - أودت ، كفك الشاعر ، والكلمة التي يفهمها من - - - - - في بيت ، يجب أن تجل أمام عيوننا كمن - - - - - الشاعر ، كمن يعمل السحر الطوبى فيه . - - - - -

ونتيجة لمسئلتهم بصورة وأشكال ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، دعا إلى ضرورة الوحدة العضوية في القصيدة ، أي استخدام أجزاء الصور الخزبية بحيث تسارع مطعياً ، وتتأزر على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانتيكيون : على نحو ما بينا في مقالنا في العدد السابق من هذه النواة . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعر الرومزية فيما بعد^(٢).

على أنهم قد كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين في أهمية الصور في الشعر العناني ، وفي ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق : فقد افترقوا عنهم ، فترفاً جوهرياً

الحالية التي أخذوها عن عصرهم ونسجت التي أشربا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين في أن الشعر العناني يعتمد أول ما يعتمد على الصور . ويرى البرناسيون أن خاصة الشعر العناني الجوهرية هي الإيجاء ، ويفصلون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للتفكير بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهته لصور ، لا بالإثارات الذاتية والاهترافات المباشرة^(٣) . وكانهم يشرحون ما سبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » في قطعة شعر خالصة من ديوانه : « تأملات » حين قال :

« ألا تصلوا أن الكلمة كانت حي . ولكن البرناسيين يذهبون في الاهتمام بالصورة إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دي بانفيل » : وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاةهم : « الصورة التي تشغل لعمرك هي دائماً صورة تفكر من الألف إلى الياء ، ولكن الذي يفكر بكلمات تجريده لا يصل أبداً إلى وجه فكرته في صورة ، إنه على أكثر تقدير يصل إلى تمثيل فكرته و تعبر عام مبتدئ » (٤)

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن بصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ، وروم الألوان المختلفة لما بصورون ، أي على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن في الغالب الشعر القديم فلم يقصدوا إلى تجديد في الأوزان وغبة في الإيجاء كما سيعمل الرمزيون بعد ، ولم يهتموا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللاً بالصعوبات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإهام ، وما يحدهه تقريباً لأول وهلة .

(١) Petit Traité de Versification Française (1892)

وهي فن الشعر عند البرناسيين

P. Vincent op cit. p. 45

(٢) شعر

(١) نظر
Francis Vancou des Parnassiens, L'Esthétique de
l'Ecole. p. 42

(٢) نظر .

Ch. Lajoie L'Art Loin de la Vie, p. 105.

القائمة حيالها ، شأنه شأن العالم في معمله حيال تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها في موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هي ، ولقارئ أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر "برناسي" رسمية ، ، يسجنها اشاعر أمام اسطر الطبيعي ، أو تحده لموضوع بذى يعالجه . بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكان شعره مرآة ترمى فيها الأشياء كما هي ، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة بذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخذه البرناسي الخالص دعة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لهدف فكري سرجه . ولا يجعل منها رمزاً توحى خدلات بنية خاصة . فإذا وصف البرناسي منظرًا صعبًا - وكثيرًا ما كانوا يصعدون - عرضه عليك في دوافعه كرمو . وحرص كل الحرص على ألا يخلطه مشاعره . وقد بحث شخصنة تاريخية في موقف عظيم الدلالة وكثيراً ما ولعوا بذلك . فلم يتحذرها رمزاً لموقف حاصر ، ولكنه يعبث في أخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويتردد لك . مستنجد ما قلل عليه إنسانياً واجتماعياً . واليك مثلاً من شعرهم الوصفي ما يقوله بيوفيل جوتييه^(١) من قصيدة له عنوانها "أعشى" :

"أعشى في جانب من الطريق : كتيب للمظهر كبيرة في الهاد ، من ريمته يطلع في لحن حرير ، يمتس ثوبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلس فيها ولا يدل ، يفود كنه في المدينة ، شج ذو عين لائمة في النهار . تمر به الأيام لا تعي ، ويصوباً يصل إلى نعم انظار والحياة لخمرة تهر عبر السن خست حائل ، يعلم الله أية أوهام سود . تحتل دماغه الكثيف ، رؤية حيرت عاصفة تطفروا الفكرة في هذا التيهوب !! .. ولكن جسي في ساعات لأحضر ، حين يطفىء الموت النملة ، تصيح للنفس المعتادة العظائم قلادة أن يرى حلياً في القبر ا هـ .

(١) في مجموعته أشعار إلى حنواب : Enaux et Comées



جوزيه ماري دي هيرديا

في دعوتهم إلى موضوعية الصور ، في مقابل الصور الذاتية لدى الرومانتيكيين . وهم يعصرون كل نبض أن يرى الشاعر لأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال قنانه أو أن يصور لنا ذات نفسه في اعتزافاته وأحداثه الخاصة . أو يجمل بالشكوى في أشعار باكية ، ويرود في كل ذلك مثار ضيق وصعق على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يحتضن ما استطاع وراء الصور والمشاغبات يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا "الأنا" البعيس الذي كان محور الأخاسيس والموضوعات الرومانتيكية .

وبتعميم الشاعر والصور في جانبها الإنساني العام يقول "جوزيه ماري دي هيرديا" José-Maria de Heredia - من كبار شعراء البرناسية - في حصة استقباله في الأكاديمية الفرنسية : "هذه الاختراعت الذاتية العدم تثير ميثا حياء عميقاً ، كادية كادت أم صامدة فالشاعر يكتسب صفته لإسبالية الشاملة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته " .

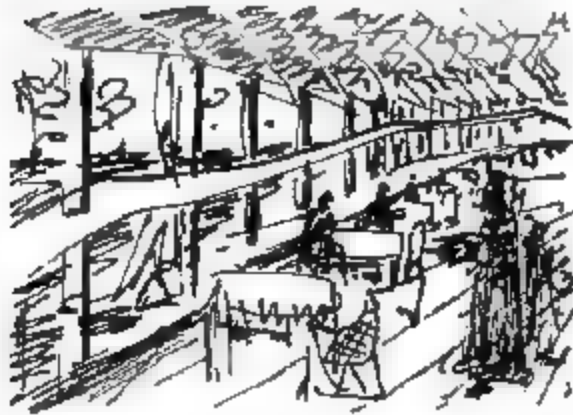
ومبرة لشعر برناسي فيما يرى "لوكنت دي ليل" - هي في فترة الشاعر على تعميم مشاعره الخاصة ، بالتعبير عنها في صور موضوعية ، على أن يتمم الشاعر الحليدة

بروح العصر ؛ وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة
على الشعر، على حين اقتضت دعوة أوقيين والطبيين
على النثر القصصى والمرحى .

وكان للبرناسيين فصل الريط بين الشعر والنثرون
التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت
البرناسية لم تعمر طويلا شأنها في ذلك شأن الطبيعة ،
فقد حلتها الرمرمة ، فوفقت الصلة بين الشعر والموسيقى ،
وتعممت في طرق الإبداع . فأثرت في انقراض الشعر
العالمين تأثيراً أعنى وأشمل .

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعى ،
والصعات والألوان المعبرة ظاهرة كلها في القصيدة
السابقة . مع عناية بالصياغة وروعة في الأسلوب يتعذر
أن ننقل صورتهما في الرحمة . فقد كانت البرناسية
تؤمن بالصحة ، ولا تستسلم للإفهام كالرومانكية .
وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كان البرناسية نتجة طبيعية نهضة
العلمية والفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعائها اختياريين
جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين في اتجاهاتهم ومذاهبهم
وكانت البرناسية وطبيعة صون . لتأثيرهما كنهما



من النقد المقارن :

الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية (٧) :

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

بقلم الدكتور محمد غنيم هلال

لا وجود لروح بدون جسم
ويمكن أن تكون لهذه الفكرة بواة في فلسفة
أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئاً
أو يستعيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاو
شأطه الذهني دون عون من الخيال أو الوهم ^(١) .

ولكن لا بد من مزاو على نهجه لا يحصر
الخيال في دائرة الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال
عند «ديكارت» والكلاسيكيين جملة ، وإنما يرون الخيال
في الأفكار الحسية المتصلة بمركبات الحواس ، أي في
الصور .

ومن ثم بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة
ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيعاد الذي .
فالفكرة ليس لها وجود حقيقي بغيره وعى المرء
مباشرة ، والتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة ،
وهي تدل على المحسوس على الفكرة . وهي وحدها
مظهر الخيال ^(٢) . وفي هذا التحول تغير معيار الصورة ،
فبعد أن كان الكلاسيكيون الخلق يخلطون بالمشاعر
النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر ، ويخصمون
بذلك العقيدة للصناعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة

وأبنا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة
لنظريتهم في المعرفة ^(٣) وكانت تمثل لديهم «درجة
الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق
التدعي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة
المعرفة العليا الممتدة في الأفكار التجردية . والإدراك قوة
تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل .
ولذا هو من شأن الخيال والصورة

وفي أوائل القرن الثامن عشر وجد لايبنتز Leibniz
(١٦٤٦ - ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة
الكاثوليكين خطوة جديدة في إدراك الصورة ، فعلى
الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن
الإدراك أسبق منها لأنه خاصة العقل ، فلمهم مع
ذلك أولوا «صورة» أهمية خاصة ، إذ الصورة
للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان - كما قال
أرسطو - روح مرتبطة أوثق بباطن بالجسم ، ولا وجود
لها بدونه ، وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء
محسوسة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل
بالتداعي . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين
الخالصين في أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم
يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال
فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما

(١) Aristotle De Anima, III, 8, 432a, 8.

(٢) Sartre L'Imagination, P 33 - 33 نظر

W.K. Wimsatt and others Literary Criticism, P 26

ونظر ذلك ماريا Abbé Dubon في كتابه

Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture (1782
II, XXII

(٣) انظر مقال « الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية » وأبنا

في عدد حديث « المشرق » العدد ٧١ (يونيو سنة ١٩٥٩) من
« المجلد »

في القرن الثامن عشر - وخاصة في النصف الثاني منه - إلى الاعتداد بالصورة التي تكشف عن حواطر الشاعر ومشاعره ، لأنها مظهر الحمال في التصوير الفني . وذلك تيمناً للاتجاه الرومانتيكي أن ينهض ويستقر على أقداس الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمحضت عنها جهود الفلاسفة ونقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك عبارات فنية واجتماعية في الصورة الأدبية ، حتمت بها الرومانتيكية ثورة في الشعر العالمي كله . ولا بد أن يوجز القول في بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التي بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الرومانتيكي ، وهي خمس ثلاث مسائل فينبطية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم محاكاة الشعر ومفهومه في ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إلهامها ، ثم تغيير النظرة إلى الخيال ووصيسته في توحيد الصورة نتيجة لذلك ، كى نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية في خلق الصورة في شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

معلوم أن أرسطو لم يلق بالاً للشعر الغنائي ، ولم يعتد بسوى اشعر الموضوعي : شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هي تمثيل الأحداث الخارجية ولأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً يفخامة العبارة أو صياغة الصور ، ولكن ببراعته في رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستمتع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، ووحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر - فيما يرى أرسطو - عن غريزة المحاكاة . أي محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته .

وهذه الغريزة أصيلة في الإنسان منذ الطموة ، وبها ينعم الطفل اللعبة ، وندمج في عالمه أول عهده به ، وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات في مسرحيته محاكاةً للعالم الخارجي . والحكاية عنده هي «سبيل المأساة وروحها» . ويربط أرسطو بين الأفعال في الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن البشر يحكمون أفعالاً أصابعها بضرورة إما آسار و إما أشرار » . والحكاية المحكاة فنياً تكشف ضرورة عن خلق أصحابها ، والتوقف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويثير عاطفتي الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . « ومن أجل هذا كانت المأساة في الحكاية هي النامية من المأساة . ونقاية في كل شيء أهم ما فيه » (١)

ولذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وبهذه الآراء تأثر كلاسيكيون أبلغ تأثر ، فرفضوا من شأن الشعو الموضوعي ، وجعلوا الغاية منه خفية عملية ، وأقلوا من الشعر الغنائي وهووا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق في الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضوا تحت لوائها ، فتمحضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : منهم الفيلسوف الفرنسي «ديدرو» (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان مخاليق لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه ، وما يخافه لا وجود له في الطبيعة مجتمعة في الصورة التي صورها . والفن يَجْمَل الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول «دبلو» . « أنه قد أتت إلى أن الطمعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، وبكى

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٦ ، ٢٧ ، ٣٧ وكذا النص

ولما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال
والصور تفصل في الشعر لغة العقل .

يقول ولوش: في مطالعاته التي نشرها عام ١٧٥٣ .
« لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى اللدني منها إلى السحر ، وهي ثمرة
الطبيعة والنظام ، وهي الأول في التوضوح ، غنيلاً من أن يفضي إليها
شيء أو يختلط بسره . أما لغة العواطف فهي محطمة كل لاختلاف ،
فهي مطلق التصورات في مجراها المارم ، تنكشف عن الصراع النفسي ،
وتشرق خاطفة جلية ، فتطغى في أسرها (كون تياس أو هوس) كل
ما هو حي قوي عميق فديس . ويؤخر القول أن العقل يتكلم حركياً ،
والعاطفة تتحدث شعرياً »

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح
التقليدي ، وهان الشعر الخلفي والتعليمي ، وست
مكانة الشعر لغتاني على حساب الشعر الموضوعي .
وبذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألماني «هيردر» الذي
يقول : « شعر الناس هو آتم سير من الاتصال أو من
التصور في أعلى درجات إتقانه القوى » . والشاعر - عند
هردر - لا يتفكر الصبيحة ، لأنه هو نفسه خالق
آخر يهتد فلا خلقه على الصور . وقد كانت
الكلمات عند الإنسان العطري صورة للأفكار ،
وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات مثل
الأشياء - صورا ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى
الطبيعة . وفي عهود الإنسانية الأولى تضاهرت هذه
الصور على خلق الأساطير والنظم العظمية . وهذا
هو عهد الشعر الحق ، توافر فيه للكلمات أقصى
ما بدته من سلطان في التصوير^(١) . ولكن الكلمات
فقدت هذه القوة التصويرية في عهد العقل والتجريد
والتقدم الآلي ، فبات الخيال ، على أن الأمل لا يزال
قوياً في دعم نهضة نفسية روحية في المستقبل ، وهذا
هو الأمل في الشعر الغنائي الذي يعتمد على بحث
القوى التصويرية في الكلمات . ويرى «هيردوش شليجل»
من نقاد الرومانتيكين الألمان (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ،

أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حق بالوقوف عليها ، فهو ذلك
الذي يشعر بها في نفسه من طريق حياته وعقريته » (١) .

وقد نمت هذه الأفكار سواء^(٢) ممن يكتو ،
تقسموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية
للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ،
ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع
المسرحيات والملاحم ، وهي أدنى درجة ، لأنها
لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر
الغنائي ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها في ذات الفنان .
وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوهم
لما الكمال إلا إذا صدوت عن ذات الشاعر .
والشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن
على الخيال والصورة .

وليس الشعر في نشأته مديناً بشيء للمحاكاة
الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية
والعواطف المشبوبة ، حين يشعر الفرد بحاجة إلى
التعبير عما يجيش بداخل نفسه ، ولذا كانت أولى
الأشعار وأقدمها هي ما قبلت في مدح الآلهة ثمرة
للشعر الديني . وحتى الشعر الدرامي نفسه الذي هو
في طبيعته خاصص للمحاكاة الخارجية يرجع في نشأته
إلى الأعراق الدينية التي كانت تنظم في مدح «باخوس»
أو «ديونيسوس» إله الخمر عند اليونان . فالشعر في نشأته
تاريخياً ، وفي حواره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما
يحتوي عليه من عناصر غنائية دائية تعتمد أول
ما تعتمد على الصور ، وفي هذا الاتجاه انتقل الشعر
من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور^(٣) ،
ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ،

(١) ١٠٤٨ ، ١٤١ - ١٤٢ .

Diderot Œuvres, éd. de la Pléiade, P. 1044.

(٢) منهم : William Jones, Lowth.

(٣) هذا ما يشرحه : Bishop Robert Lowth Lectures on the Hebrew Poetry, II, Chap. XIV XVI.

(١) في حبيب يتبع درود في ذلك الفيض الإيطالي فيكو Vico
Scienza Nuova (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه : العلم الجديد



كولبرج

يعد من أهم ما يميزه . لأنه يعبر عن الكويف على عظمته ، إلى يد
عنه عن طريق النحو . حيث لا تتضح قوة أخرى من قوى
أن تصفه أو تقيده أو تفسر منه . (١)

ويقسم « كولبرج » الخيال إلى نوعين : الخيال
« الأولى » ، والخيال الثانوي . والأول هو القوة الحيوية ،
والعامل الأول في كل إدراك إنساني . ويقابل ما يدعوه
« كانت » الخيال الإنتاجي . وكل إدراك علمي لأبد
فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوي صدى
للخيال السابق ، ويصطبغ دائماً بالوعي الإرادي . وهو
يقع مع الخيال الأول في نوعه ، ولكنه يختلف عنه في
درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يولف
بينها ، أو يوحد ، أو يتناسى بها ، ليخرج من كل
ذلك خلق جديد . وهو الخيالي الجمالي ، وهو القوة
العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما
يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى
تعبير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والحواطر النفسية

أصبحت لا عهد للمراثبات الواقعية بها ، فهو الخيال
الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقاربة والتركيب والتغيير ،
وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، يتخصص
بموضوع آخر تستعص به عن موضوعها الأول .
والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي
« وسعة ثلاثة أصول ذات حساسية وهي : وعيد ، وعيد ، وعيد
أن يد كل منة تجريباً وهو كذلك في تطبيقه على الظواهر خاص
وتكيب جميعاً عناصر أو أسس لا يد من سبعا كى يكون الاسم بالشر به
بكاً » . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مسية على
أصين تقيدين هي : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن
الخيال العلوي وهو الذى تستعين به قوة الحس -
قوة أساسية بالنسبة لتدين الاتصال معا ، وعلاقته بها
ليست محرجية ، ولكن علاقة التنظيم والتكوين
والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن
طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق
الإدراك ، فهو الذى يسيطر على كل أنواع المعرفة
ولا تيسر المعرفة للإنسان بدونه . وتصيب « كانت »
إلى ذلك قوله : « قلب يعي الناس قدر أحياس
ينظره (١) » . وقد كان لرأى « كانت » في الخيال تأثير
أى تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين من الألمان مثل
« فيشته » و« شلنجر » ، وفي نقاد الرومانتيكيين مثل : مدام
« دى ستال » في فرنسا ، و« رذرفورث » و« كولبرج » في
إنجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ،
ووصيته الفنية في الشعر ، والتمرفة بينه وبين الوهم .

• • •

يفرق « رذرفورث » بين الوهم والخيال ، ويقول سمو
الثاني وفضله على الأول . فالوهم سلبي يعبر بمظاهر
الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرصية . أما الخيال فهو
« البسة الذمية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات » بمعنى أصلة
في شكلها وبوب » . والخيال « يعنى ذو سطا ، ثبت الدعائم » ولا

(١) انظر ذلك Martin Heidegger Kant et le Problème de la Métaphysique, P 185-196

ويثَّ فيها الروح الخُلُقِيَّة والشعرية عن طريق الأساطير ، ويرى بودلير - وهو رومانتيكي في رأيه هذا - ما رآه « كانت » من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه : « ماذا يكون العلم بدون خيال ؟ يمكن عموماً بكل ما قاله العلم من قبل في دراسته ، ولكن أليس بدور الخيال أن يقف على التكوين العلمية التي لم تُكتشف بعد ؟ فالحديث هو السبيل إلى الحقيقة ، وما يمكن إلا قسم من أقدم الحقيقة . روحاً يتبع بصحة إلى اللاهوت . وما اللامع سوى إلا محور تصور رامت بعد ذات الدلائل ، وحيث هو الذي يضع كلاماً في موضعه ، ويحكمه ليتأخره خاصة به . والعام كله بمثابة المواد المفل في حاسة إلى عينه التي يشهده ويصممه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذي يسبقها جميعاً لساكنه » (١)

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية في الشعر العالمي ، ولا زال كثير منها حياً في شعر المذاهب التي تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها ، وأولى هذه النتائج الفنية هي عبورية الصورة . ذلك

أن الشعر الخيالي لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قربانها من الصور الأخرى ، كي تُحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر . فكانت الصورة في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو المصحفي عند الكلاسيكيين ، ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موضعها احداً منها في وحدة العمل الشعري ، بحيث يتوافر له مع الصنق مجال التصوير وكأله . ونعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أي وحدة حية كاملة ، فتؤدي تصور اجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفي



ورد ووث

التي هي في أصلها مدركات عقلية . محضة . والطبيعة - كما يراها الشاعر - نموذج للحياة الفكرية التي يمارسها لموه أو يشارك فيها » (٢)

أما الوهم « فهو لا يلمح من دور سوى التثبيت والتجديد ، وليس الوهم سوى نوع من الدائرة حرور من نظام الزمان والمكان . وقد يعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للإرادة التي يعبر عنها بالاختيار ، ولكن في حال الذاكرة العادية لا يد أن يستغنى الوهم سواه بجملة من طريق التداعي » (٣) . « فكليردج » يخالف « ووردر ووث » في التعريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى بودلير مع « ووردر ووث » و« كليردج » في أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريد عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة مخلقة تحليلية تجميعية معاً وهو الذي علمت الإنسانية الأول معنى الرموز في الطبيعة ،

(١) Coleridge . Biographia Literaria Chap. XVI

(٢) انظر P. 202

Coleridge Biographia... London 1907, I.

(١) انظر : P. 225-226

Baudelaire Œuvres, éd. de la Pléiade, II.

يمثل الفن عن طريق غير مباشر بواسطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمني لا مكاني ، إذ هو يصور الأعمال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا لأشخاص إلا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل^(١) . وقد أعجب بقوله «جوته» ، وهو من آباء الرومانتيكيين ، وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلد» بقوله «التدوين لحظة واحدة من عذاب الكمال ، والصورة في نوبتها لا تعطي بسمير الحوى من عو وتدور ، فربا كان كل منهما ثابتاً غير مهتد بالتغير ، فذلك لأن سطر من حياة صديق ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعزى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست ذهنية الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل قيد تصد أو تدل عن حسية ماضية .. داخلركة - وهي مسألة الفنون للشكلة - خاصة الأدب وعلمه ، فهو الذي يربط الجسم في نشاطه الحوى ، وحركة الدالة .. فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية مامية بصورها المتآزره على خلق الشعور^(٢) .

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون تصويرية ، لا عقلية فكرية ، والفكرة في الشعر تتراعى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية للامية مقام أبرهان اوجداني عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة ، أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، منها أحكت صباغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه في صورته . وعيب الشعر الكلاسيكي مما يرى «كوليردج» أنه «يضمي بالمطقة المصنعة المشوية في سبيل الدفن النعيب والوثبات الفكرية» . أي أنه يضمي بالنعيب باليقين على العبر . ويقول «وردزورث» في إحدى رسائله : «الموصوف والمصور يجب أن يتروا بدرب كلامه في الآخر ، ويستل طبعه نقي الشعر في نشوة فيه» . والخواطر والمشاعر التي تشع عنها الصور هي وحدها محور الحيوية

تلك يرى «ويلهيلم شليجل» أن خاصة الشعر الرومانتيكي أنه مضى على يقين الشعر الكلاسيكي ، فإنه آلي ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العنصرية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، ولحلجات الشعرية ، من طريق الحدس والخيال . فترسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المصمون وبشكل ، كما تحيا الروح في الجسم^(٣) . ويقول «أوسكار وايلد» : «كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الروح ، كذلك المرء روح يميز عن نفسه في صور المادة ، فليس حتى في أقل درجات مظهره يتحد إلى الحس والروح على سواء ... ونحن مثل «جوته» بعد أن قرأ «كائن» لا نريد سوى التصوير بالعنصر ، ولا شيء يصنعنا مرء»^(٤) . ومن أوائل من حكوا هذه الخاصة النفسية «وردزورث» في قوله : «... هو تلك النعمة الكيميائية التي بها تخرج ساء العناصر لتعبدة في أصل ، وفحمة كذا الاختلاف كي نصير محبوا مثلاً سحياً» وعلى الشاعر عند «كوليردج» أن يربط ما بين أفكاره عصبية فيما يعالج من مشاعر^(٥) .

ونستفيع الملاحظة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هي أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستقر حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة في عمومها «السنج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير . ومكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى . صنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها تمثيلاً مباشراً ، ولكنه

(١) نظر

Frank Kermode Romantic Image.

(٢) انظر :

Oscar Wilde: Works ed. London 1949, P 878.

(٣) مرجع كوليردج السابق : الفصل الثامن عشر

(١) مرجع يست السابق من ٢٦٨ - ٢٦٩ في ورقة .
Criticism as Artist in Works of O. Wilde, P 885

(٢) انظر F Kermode Romantic Image, Ch. V



لامرتين

سابقة . ثم لا يزال اسمه متداورا على القصر منذ لحظة دراستها ، وتتوقف هذه الشهادة على التصوير والأثر ، أكثر مما تنفرد عن البنية الظاهرية والشكل ، كما تنفرد على الخصائص الجوهرية .
 ويقول لامرتين : « فيما كتبه عن مصابير شعر ،
 Des Destinées de la Poésie » ليس الشعر تلاحقاً فكرياً ،
 أو جسماً ذهب يصفى العرقى والسمعى ، ولكنه الصدى الحقيقى
 الميق الصدى لأدى انطباعات نفس »

وأوعى الإنسانى قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير
 الصور المدونة أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ،
 تصبح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة » . كما يرى « كوليردج » .
 وكان « كوليردج » أقوى من عبّر عن العملية الفنية فى
 تمثيل مدات ابروماتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول فى
 « روح الشاعر » « Aulna l'homme » ، « حين أفكر متأهلاً فى
 مناظر الطبيعة ، وأطردى القمر البعيد يتراءى من غيب زجاج كانهنى
 البنية بالآدم » . فإن أبداً حريصاً على البحث عن لغة يعزى شئى فى

والعصبوية . يقول « كوليردج » فى رسالة له : « ويتوقف ارتباط
 الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه
 على صير الأفكار . . . وأكد أجزم بأن الأفكار لا تتغير الأفكار
 أبداً ، كما أن الأوراق فى العادة لا يتحرك بعضها بعضاً ، وإذا تحركها
 الفصح الذى يبرى خلالها هو الروح أو حياءه الثمورى . » فالصور
 فى الشعر تقوم مقدم البراهين العقلية ، أما الأفكار
 عردة فهي غريبة عن روح شعر . وهذه قاعدة
 تحددها الرومانتيكيين فى الشعر حتى اليوم . وفيها
 تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأساً على عقب :
 إذ حلت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند
 لكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيين من الأفكار
 والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من
 الجرى وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « جورج
 مور » G. Moore : « وهو من معاصرى أسكارا وايلد » :

« أرى السمل القلى ومظلياته : تنك فى الأفكار » (١) .

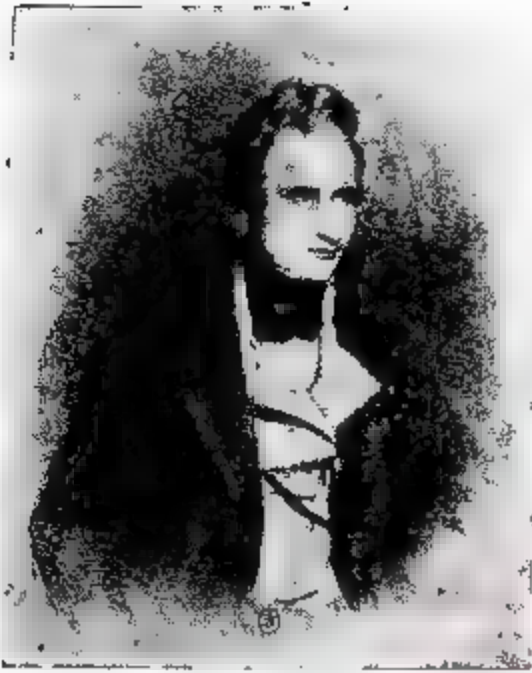
وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لا بد أن
 تنتظم فى حيط الشعور ، فيها ديب ، وما نصل
 إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهي خاصية
 كثر فيها جذب أصحاب المذاهب الأدبية من بعضهم ،
 منهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من
 أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض
 الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة
 من خلال مشاعره ، وبصمى على الطبيعة صبغة
 نفسه ، ويقابل بين مظهره وإحساساته . ويستلزم
 ذلك لا تكون الصور مجلوبة لوجه شبه خارجي فيها ،
 مثل تشابها فى الأشكال أو الألوان ، مما لا يتسبب
 بصية إلى الشعور وانعاطفة ، ولا تفقد الشعر روحه ،
 وتنش من ميسدان القلب إلى دوة التفكير أو
 التلاعب بالألفاظ بقول « ورد رورث » : « حين يصر
 أحياء مغارة » . « من نوع من الصور حقيقة من طريق

(١) وهذه الأفكار موجودة فى نقد « ورد رورث » فى نقد سديته

« لاسب » أيضاً . مظهر W. K. Wimsatt op cit p. 387-389

(١) نظر Fr. Kermadec op. cit. Ch. III +



مريه دي لينق

الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقبذ الكلاسيكيين
 « كل من ظن شاعرًا رومانتيكيًا ، فإنه يصبح بالمسروعة كلاسيكيًا »
 لأنه بطله . ويقول « هوجو » أيضًا : « يجب أن يحترس الشاعر
 من الأخص من الناس من أي امرئ كلاسيكي كان أم رومانسيكي »
 يستري في ذلك شكسبير ومطير دي وليرس وكودي .
 طقس الصداق لا يزيد عن أن يكون قريباً (١) ويؤكد
 نفس المعنى « بودلير » في قوله : « الشاعر الحق والشاعر
 الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر معه
 أن يكون أولاً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذرًا من الموت
 أن يستعير عيون كاتب آخر أو شاعر ، بها عظم مكانته ،
 وإلا كان إنتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترميات لا حقائق » (٢)
 وطبعي أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية
 مضمون اجتماعي يتصل بالاعتقاد بالفرد في وجه
 المجتمع وما يسوده من قيم . وهذا المضمون الاجتماعي

(١) أنظر :

V Hugo Préface des Odes et Ballades (1828)

(٢) أنظر :

Baudelaire: Œuvres, éd. op. cit II, 226

« دخل ذاتي كان موجعاً قبل وبر برن ، أكثر من حرصي على البحث
 عن شيء خارجي جديد ورحي لو كان الشيء جديداً ، فإني أحب يشنكي
 شعور عيهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة خافتة لإيقاظ حقيقة
 مسية أو حيوية أو أخلاقية ملهت لادقة » . ويعبر عن المعنى نفسه
 « ووردز ورث » في إحدى قصائده (١) « في حياتي وحدهم يحيا
 الطبيعة : فحسبنا ثياب عريها ، وحياتنا كعها . وفيه ننظر ونأمن ،
 ليس لدينا ما هو أسوأ شأناً من تبيده هذه الطبيعة الهامدة الهادة بنوى
 القنوب الحية والنفوس المضطربة من الدماء ، واه ! ولكن من
 الروح نفسها يجب أن ينتشأ ضوء وعظمة ، وسحاب بطيف متأنق
 ينبث لأرض جديماً . ومن الروح نقب يجب أن ينبعث صوت
 عذب فاهر ، ومن مهد الروح الحساس تلتفت خائفة ومهزلة في كل
 ما هو جميل »

والذاتية - في معناها السابق - صفت شعر
 الرومانتيكيين جميعاً . قدمت رومانتيكي محور العالم
 وبراثة ، ولا يتعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هي
 به . وكل ما يتناولونه في شعرهم محاذ لبطار من ذات
 أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير في تأثير
 في شعرنا الحديث منتهجت عنهم حين نقول تأثير
 هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصرة .

ولكن الذاتية هي نحو ما شرحنا ، استبعت كذلك
 جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل في إرساء
 قواعده في الشعر في جميع المذاهب التي تنهت
 ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكي يصور
 ما يترأى له ولا يعبأ إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع
 عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ؛
 وهنا هو الصديق الذاتي ، وهو أحد شطري
 الأصالة . وشرطها الثاني هو الصديق الفني ، إذ يجب
 أن يرجع شاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه ،
 وإلى ما يشير مشاعره من مناظر الطبيعة .. لا إلى
 العبارات التقليدية والصور المألوفة . وهذا هو ذا
 « فكتور هوجو » يستنكر من الرومانتيكي أن يقلد

(١) أنظر :

Wordsworth An Ode Intimations of Immortality . in
 Poems Relating to the Period of Childhood.

على أن الرومانتيكيين في مشهم التي صوروها كانوا يعطون على الطبقات المنهزمة ، ويثرون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أوستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية . . بقي لنا في هذا المقال أن نوجز فيه القول .

كان الرومانتيكيون يثقون في الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة . ويثرون من الصنعة والتكلف للدين ساداً عدد المتفهمين من الكلاسيكيين وكانوا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا « وودزورث » إلى الرجوع إلى لغة من هم أقرب إلى الطبيعة . . لغة الفلاحين . ورأى فيها ألواناً شعرية ، ومعنى فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أدناً إلى نقل لغة العامة كما هي ، ولا يحظر يبه أن يعد الفلاحين من الشعراء . وإنما يريد أن يُدخِل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصيغ الخيال فيها صبغة فطرية ، بإدخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء . . كمن يكتب الشعر حياة وغوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى قبض ثلثي لشعور قوي . وكلما كان الشعور فطرياً بما تحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف « وودزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسمى تضاماً ، وأدق معاني ، وأقوى عاطفة (١) من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدلاً واعتراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا حقاً ما يقصد إليه « وودزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . يد أن هؤلاء كانوا يعتقدون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة ، كما هي حال طبقات الشعب .

يخس قضايا الرومانتيكيين الثورية في الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم في واقع حياتهم ، واعتصموا من جميع مجتمعهم بجناح خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلاً إنسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقتهم بواقعهم ، أو يتخون بماضى الإنسانية العظيمة السعيدة ، أو بما يطمنون من العيش في بلاد نائية يصفون عليها من خيالهم ما يجعلها علم الأحلام . وهذا توصي الرومانتيكيون بعزال الناس في أسموه « البرج العجى » ، لأن القطيعة لمعنوية تفصل دائماً بين الدهاء وكل نفس سامية . وما هو ذا « ألفريد دي فيني » يشبه إنتاجه الشعري بزجاجة ، ثم يقول : « لطف بالزجاجة في البحر بحر الدهاء محبوه بفتح حلوب لعملة » يد أن « الفناء يترك الناس ، ولا ينظر عوداً إلا مرفوعه القفيدة الماتية إلى يمتز بانوما » (١)

ولكنهم في هربهم أثروا إيجاباً في مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك المزاج للعس في سبيل المستقبل الخير الذي يدعون إليه . كحرر يقول من المزام . على أنهم في صورهم الذاتية لم يقتصروا قط على المعاني الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية ، لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعميمي ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مثلاً إنسانية يتجاوزون فيها مع آمال عصرهم ومثله . يقول « فيكتور هوغو » : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهجونهم : حدثوا عن أنفسنا . ولما ؟ إنما أتحدث منك حين أتحدث عن نفسي ، فكيف لا أتعبرون ؟ يالك من أسبق إذا كنت تعتقد أني لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ويكتفى هنا بالإشارة إليها ، لأننا نقصر ما استطعنا — على شرح النواحي الفنية وأسبابها ساذية والفلسفية .

(١) W. Wordsworth, *Observations Prefixed to the Second Edition of the Lyrical Ballads* (1800)

(١) A. de Vigny, *la Bouteille à la Mer*, V 20-2, 180-181

(٢) V. Hugo, *Les Contemplations*, Préface.



فيكتور هوجو

المعراء، فإن كلمات «استعمارية وأخرى وقبحة» ولا وجود لكلمة لا تصنع الصدرة في تعبيرها الطليق أن تقع عليها... ومصرح حين أشهت هذه حرب الكلمات سواء «حرة وقيدة»... وعبرحت من دائرة الكلاسيكية وسقطت فريجاد قواعدها، وسببت الخويز خزيماً، ولم لا؟... وصحت مع العاصفة والصاعقة حروباً على البلاغة، ولكن سلباً مع الشعر... ولم أكن أجهل أن اليد الفائزة التي تحور الكلمة تحرر معها الفكرية. وقلت فكلمات كوي جمهوريه! وعيش كثرة تحب جياشة بالحياة! وامن! واعتدى وأحيى! وجعلت تنحدر جيوماً، ورميت في شرسه بانحسر الأرستقراطي إن كلاب المثر السوداء» (١)

وقصداً للإيجاز نختار قصيدة من شعر الرومانتيكي، يمثل في صورها جميع ما ذكرنا من خصائص، هي قصيدة «فيكتور هوجو» في ديوانه: «أوراق اخريف» وعنوانها: «ما يُسْمَعُ فوق الجبل» (٢). وتقتصر على ترجمة الأجزاء التي تمثلها

مثلاً، يرى دُرَيْدَن Dryden أن لغة الشعر الحق، والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية، وكذلك كان يعتقد «بوب» و«سويقت» Swift و«جونسون» Johnson من الكلاسيكيين الإنجليز (٣)، فكانوا يحملون على لغة العامة وما فيها من إسفاف وإبتذال، ويقول «أنطوان ريفارول» مثلاً وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية: «إن الأساليب في لغة (الفرنسية) معسمة كهمز الرعايا إلى طبقات في بلادهم المنكية... ومن خلال هذا التمسك الطبيعي للأساليب يستطيع النوى السليم أن يجد طريقه» (٤)

وقد صاق الرومانتيكيون درعاً هذه القبود، ونادوا بحق العقيدة في وجه كل ما يحدها منها، وتعدوا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التعاليدية. وإت الصور لقديعة الموروثة التي لم تجد حياة لأنها غير مسعثة من ذات الكتاب وحيثه ويثته الخاصة. فأصبحت في عداد التراث لتفاني بظن إلها، كما تنظر إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم وعند رومانتيكيين لا فرق بين الكلمات بعضها والعصر الآخر فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى متذلة. بل يمكن أن يكون للكلمات، المألوفة المبتدئة معنى رفيع يسويها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات، وينبغي عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكتية عنه، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده، أو تدل على ضعفه الملازمة له كما هي الحال عند الكلاسيكيين. وكان لهذه الثورة في الأسلوب أثر يبع في حملة قوى الأدواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين، وأقوى من قام بالرد على هؤلاء «فيكتور هوجو». في قصيدة له طويلة، نختار منها قوله: «قد أظننت عاصفة ثائرة» ووصفت على القاموس القديم قبة الثورة

(١) انظر: V Hugo, Les Contemplations: Réponses à un Acte d'Accusation.

(٢) انظر: V Hugo Ce qu'on entend sur la montagne, in Les Feuilles d'Automne, V.

(٣) انظر: F Kermode, op. cit. P. 10 - 11 وكذا

(٤) انظر: Wimsott, op. cit. P. 276 - 277, 343, 349 350 - 354

Antoine de Rivarol Discours sur وكذا: L'Universalité de la Langue Française (1870)

كنها في سيرها العنقوي العام نحو غايتها . يقف «فيكتور هوجو» فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه . ودون أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزوج الذي يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط في هديره . انظر كيف يصف «فيكتور هوجو» أفكاره الفلسفية الثورية ، وخواطره الإنسانية . صوراً رومانتيكية .

«... وعما قليل ممرت نوعين من الصوت : على أنهما مختلفان متقربان ، يمزج بطنهم بعضاً نحو السماء يخطفان : من البحار ومن الأرض : يغنيان معاً الأغنية عالمة ، وقد مبرتهما في هاتين الميقاتين ، مثل ربي أمرو بهاتين يلتقيان تحت الموج : أحدهما ينطلق من البحار : هو أصمبه التمجيد ، وهو الحسن السيد : هو صوت الأمواج يتحدث قلب يده .

والصوت الآخر يخلط من لأدنى صوت : صوب حزين . ههنا الناس

وفي هذا اللحن الكبير الذي يردد بيل هار ، لكن مائة صوتها ، وبكل إنسان مجيجه

وكما قلت . كان المحيط الخليل ينشر صوته تخرج المسام ، وليس كترنيم دلود فوق جبل ، يشبه جمال خليفة . يعجزه الصعاب المسام السام أو تحمك المواضع : دون انقطاع يصعد إلى الله : أكثر ظفراً أو أكثر انصداً ، وكل موجة من موجاته التي لا يتكبح جهاجا سوى الله - حين تحرك الموجة الأخرى - تصعد هي تفتي بطنه الخليل . على أن في جانب الحسن لمجبل ، يتحدث الحسن الآخر ، كصهيل حصان مجمل ، أو كمصوت مدحرج صدى قوت باب جهم ، أو ككور من مجلس على عود من حديد ، يصير صريراً بكاء وصيحاب ، وسب وجديف ولذات وإلحاد وضجة : في دولة الموجات من صعب لإسببه لما أشبهه ما يرى القر في لأيدية من أسرب طيور سود نطاق بلاء جهاجات ، فاذلك الصوت الذي تعلق الآلات أممائه نثر أرى ؟ وأمثاً ؟ في الله الإنسان والأرض يكتبان

أي حور ! هذان الصوتان الصبيان الزائمان : دون انقطاع متعلقان مكبوتان : يصغى إليهما لأبدى طيلة لأبدية : أحدهما يقرب : أنا الطبيعة : والآخر : أنا الإنسانية

حينذاك أخذت أذكر : إذ أن عقل النوق لم يستطع قط جسامه ك بسط : وفي ظلمات نفسي لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآله وحملت طويلاً : وثأست على التصاق في أهوة لظلمة التي توارى بها دورى صفحات الموج : ثم في لحظة الأخرى التي انفجرت صها صغى وليس له من قرار : وسأملت - ثم كذا في هذا العالم ؟ ثم ما هي الداية من كل هذا به ؟ فما قيمة الروح ؟ وأيهما أفضل : وجود المبدئات أم حياة الأحياء ؟ ولم يطل الله : وهو رحمة الذي يستطيع أن يقرأ

كتاب الطبيعة الذي ألفه : يمزج أهدأ ، في خر مشدود ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ .

في هذه القصيدة يرى «فيكتور هوجو» يصغى من جهة إلى صوت البحر الصبح اللانهائي لوديع القوى ، المؤتلف في موسيقا لا توصف . إله موسيقا نشيد وتنجيد تغمر الأرض السكرى ، ويستشوق منها الشاعر كأنه من خواطره في بحر آخر : ومن جهة أخرى يصغى «هوجو» إلى أصوات الإنسانية آسفاً على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة . يحار بالشكوى وبالتجديف ، ويأتلغ الصوت في لحن خاطئ ذي شطرين . فهو تعجیل وتقديس . وسعادة في صوب البحر . وهو برؤس وشقاء في أصوات الناس . ويتوحد الشطران في تصوير حدة الشعر ايتافيرقية ، وعطفه على مصير الإنسانية

ورصبح أن الأرض والبحار يمثلها الشاعر في هذين الصوتين يستشف خواطره الحائرة لثائرة منهما ، ويسوق أفكاره لحيلة ينتجها تنبير معانيهما ، وتحرك القصيدة في وحدتها العنصرية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالته ، ثم بالتقائهما في الدلالة على الحرية والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية في الشعر العناني نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة هذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صيغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد عبر قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون في خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب . إذ أن الفلاسفة لا غنى عنها للنقد في كل بلد من أدب قديم (١) ، كما تقول : مسلام دي ستال : الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنجبت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التي تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسرى أسباب الثوره أو الإبقاء عليها فيما نوال من دراسة

فن الذات..

كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية

• وليم جيمس

ترجمة: ياسر شعبان

في البدء كنمياً أخيراً، أصبح
السائق الرئيسي لمصيرنا الحالي.
وهو نشاط فردي. تبعاً لهذا التصور «ورقة نشاف»
تُظهر تغييراً هي لونها وهذا لما امتصته، لا يثبت أن

الإنهماك

يختمني مثل قطة شيشاير Cheshire Cat بالتخفيف البطيء. وهكذا فإذا كان النجم أكثر أهمية من
الصديق، والعشيرة أقرب إلى اهتمامنا الحقيقية من المصمم الأرحم، وإذا كانت الأقليات تُعزى لمرهق إلى
الأغلبية، وإذا تفردت الطوائف بالإستحواذ على القداسة. عندئذ يكون حرياً بنا أن نعتنق التعددية المطلقة
التي تقترحها، ذاتيتها. وهذا من شأنه أن يدفع المرء إلى ما يشبه «المزج الخاوي»، لكن ماذا نود. هي الحقيقة.
أن يرى العالم 19

ياسر شعبان كاتب من مصر

سأعنه حُبِّي، سيكون هذا المُستقبل، المحفوظ حكيماً عندما يترى وترن ما يُقدمه له هذا الحُب في مُقابل ما سيُكلفه من الاهتمام.

وبينما امتشعر لا تماوي عشرة أو اثنا عشر سنّاً، فإن سحر الحبس إلى ثمانية عشر سنّاً، فليهما بنى مُعتقد أنه يمتس التكاثر في العدم!

و وافق «أرمطو» في بصراره على أن الشيء الجيد هو ما يقوم به شخص جيد. لكن هل يحتاج الجيولوجي أن ينفذ إلى داخل صخرة ليقرأ ماضيها؟ هل تروي عالمة النبات نباتاتها؟

هل يُشارك المُحرم في علم الحيوان مُفاديه الأمل؟ عندما يعم بمشروط هي أحياناً؟

شعاً؟ نحن قادرين على جمع ألم بعدم في حزمة معينة؛ ورغم ذلك يبقى فرغ كافٍ لأصبح، حيث اللاوعي أبداً لا يمتلئ بل يتضائل على المصوح أو يتبدل مكان القفل على باب حجرة الملابس.

إن كتابة السيرة الذاتية كتابة حياة، وجزء من التاريخ نداء تحتاج الكثير من الجهد. وعندما يشرع الواحد في إنجازها يُمكنه أن يوقع موضوع مُهماً بشكل أو بآخر بتاريخ كله وعلاوة على ذلك، إذا ما استُخدِم «موسوعة الموتى» كما تضيف «د.ميوكيس» حيث نرى كل واحد حاضراً تملأ أو موضوع في ميثاق يهتم بالتصنيفات الخاصة، فإن الغالبية المُطلقة من «جسر البشري» تُعدّ للراحة الأدبية، كما كتب «جورج إيليوته» في «شمور بلا زوار» ولا يُعلمون وراءهم أي شيء يُشعرون به إلى وجودهم السابق. وربما نقول مُبتذلة على حجب وهي كل جسارة. العيب هو الروح السائدة وقتها فيصير الماحورون ثم يطسوه بأزواجهم، وهكذا في الآخرة لا تُصنع «شيدحة بدماء القتل»، فقط الدم يكسو السكون.

كتابة السيرة الذاتية - كتابة الحياة - فرغ من التاريخ لكنه فرغ متروك. ربما بوحشية - من الجرد - في النسخة التي وُجّه «مونيسيكو» لمن لتاريخية وهو الأختار الرئيسية الكبرى وهو الوجهات الاجتماعية العامة، ومنها - حسبها اعتقد - قد انبثقت السمات الفردية الخاصة.

وإذا ما أُلقي سبقي، فهذا رغم كل شيء ألي، رغم أنه قد تُعبّر عنه أفضل من بواسطة «المزم»، أما عندما يكون قلمي مُتقللاً بالهمز فهذا أمر فريد وهم أن ما يتقله لا يكاد يُرعى عارضة التوارن. فمثلاً إذا ما كنت حائفاً، لا تُلّ لي وأنت راض عن نفسك إنك تُشاركني حوفي وتتعهم موقعي، وإلى أي مدى تستطيع أن تعرف كيف أشعر؟ - ألهمت هذه شكواها بهيمنة؟ ليس هذا هو سبب مُداع فيه التعاطف مثل قطعة من الحلوى الرجيسة على طبق رحيم.

هناك آلاف من الصرق لملحمة التشابه لتجسر موقفاً، من يلبس بتطيل الحو من فلا يكون إلا هذا لانتفاء المربع (إن «لا ألد») حتى داخل الشكل البشري الحزين فتُسمه رُعب

أنظري (ماما) أنا ألتصص، واقبيني وأنا أبداً خطواني الأولى الفلقة، وأستخدم مونة الأطفال Potty؛ أخريش أخني، أزرع سداية بوجاجة، وأستحث الحُمره نحو البلوغ ياله من صبي،!

عد بالنكيد يسحق علامة خاصة - للتكرى - على قبة حيلتي.

وهكذا أكتب تاريخي الجميل؛ ولعة عصبه دائماً.. فلما هو للشكل الذي أستطيع إحصاءه في نشاطه مع وهي آخر، أو مع مُشبهات الموضن الاجتماعي الأكثر قسوة. ألا وهي الورقة مطبوعة...!

سوقه المُدرة على روية ذو سا مثلبا يرها الآخرون على غير الحرية التي يتمتع بها مرقيون قادمون من قوسب، مُعبرون في راحة

فحتى امرأة عندما تصبح جُراً على أمام نظراتي المُحكمة، فهذا ما سمحت له أن يظهر «يسقط» عليها. فلما لا أستطيع رؤية كل ما حوبي، بعض النظر عما إذا كنت أمشي أو أجلس أو أدور حول نفسي بصره لأهائج مؤخرتي يموهجي لها، كرسد قد أكون غافلاً عن هذه الأجزاء متى لتلاشيها من حواف عيني.

وليس لقب ما تتركه كثرة تمرجات قديس أيما ذهبت أي وقع علي، لأنني أنا - فقط - من أستطيع «شمور بروعة» هذا الأثر.

وإذا كنت أقل استقامتي ملحدة، فإن الإثنية البسيطة في جانبي شعبيها - الإسمامة - يقل حبي الذين يمشون بها ساحة شموراً بالياس والإشمزار والمرفق.

وبالاصابة إلى هذا - لا أعرف موقفاً لا يحتاج لدعوة كشراكة، وتمهياً، حتى خرف المصوع، رغم أنني أستحدث سمادتي (مثل ويليام جيلتجر يولي) باللياقة عن الله فاللغة، سيملي بي قهمة الكذب في عتقاد مُعظم كُتمرجين، لأننا في الحقيقة لا نعيش في أي شمور آخر سوى شمورنا، وبخمس ما يستويه عقل آخر مما نستقبله منه من صوت علوي في صرخاته وأناك وتنفسه «بطل»، من جعده «وربه وقوام» من مشيته «تيه» وحيلاً «من الوجه» «سماته» وبالنسبة للآخرين - ألا يُصيف إلى وحنا وشمورنا بالاشفاق على لحمتنا المتورم، وكذلك إلى خطمتنا نثاقية نثاقية،

ويصلو اليه من الأنسب أن يمدد على الفعل يُعبر عن نفسه. فللتاريخ شيء ما فيضنا عليه في صورة من والأعمال فقط عواقب ذات أهمية جماهيرية، فالحالات الداخلية لا تُعتبر ديناً، والألام على سبيل مثال من المُمكن تصورها أو تحيد مكانها بشكل خافى. لكن، فبدلاً من أنات الألم كمال فيهاء فمن الأفضل تحديد أين المنطقة انكسورة أو السبة المصابة (ومرة حاول «جوى ديوي» أن يُبرهن على أن سبة هذا ألم ليست ذليلاً كافياً على عدم وجود صيب في مكان ما -) وحتى عندما أعيد لخر بأنني

ضعف مثل الذي يبدو على خار وقع في لصيقة. يبدو هبلأقأ مثل سم سم سم: مكنع مثل بعض المصاريين الشماليين القدماء؛ وعلاوة على هذا باهت وغير واضح من الزكس وغير هائل.. مثل حيلة من الكتاب.. ويبدو كل هذا لا يستطيع أن تصح تاريخاً

للمعرفة قطب؛ وادعيا متناقضين. قطب شهواني وقطب زواجاني. وتتجلى (المعرفة الشهوانية) في: الضرب بالهدين، شق الحفنة برأس أو الإلعي، قياس الكتلة وحركة معبرة الانزياح الشديدة وحساب مصادر الإمداد بيس (المعرفة الروحية) والتي يتم الشعور بها بشكل غير مرئي في خلل الفرات. فهي رغم كل شيء صراع د هل ومرتبك. وهي بمثابة حشية السموح التي تلقى من فوقها الموبولوج أخاى الصوت الذي يفت مثلنا لحياتنا وتتحقق السيطرة على هذه المعرفة بواسطة أيدى الداخلية، الأشياء الخصوصية العميمة الدافع. الإقربان. لتكنم. العجل والمخر

كتابة السيرة الذاتية تعتبر بمثابة حياة تكذب نفسها. كما لو كانت تنهي و تسمى وأحياناً. تكتب السيرة الذاتية بمساعدة (صاحب هذه السيرة Biographe) لكن هذه المحاولات القليلة، غالباً ما تكون ذات هلاكت معترجة وباقصة مركزية والموت هو نهاية الظهيرة لها. فهيرودس هيرودس الناقوس مثلنا بشاعة مشاها أن ليست سوف يفت مع الإيمان بأنه «أو نها» سوف يفت يوم الحشر. ويمثل تظهر كل لأعمال المسجلة وتتبدى سمك على الوجوه ويصنع العقل داح هذه المرحلة الأبطال واليصلات، ويومس التاريخ، ليسو سمرووس بل لوف.

وإذا ما قمنا من هذه الجانب «الإصرار والتأكد» وبسيرة كافية. إلى إنكاره (من الاعتقاد في أنني أستطيع أن أعرف مكلي هي الشهد. فقط براءة الآخر لي دون ريب) عندئذ يمكننا أن نرى بعضاً مريباً بأنه لا معرفة الذات، ولا أي نوع آخر من المعرفة في الإمكان. ومثل هذا الإغراء سره ما يقرى حتى نقاتع وبالطبع (بواسطة المباح هدين الموصوعين أن بعدا مساويين وملاحظة كم هذين النوعين من المعرفة سمساويي القيمة والتكاملين) قد سمطيع أن سمتهج بشكل نهائي أن كلاً من (الداخل) و(الخارج) لا يمكن الاستمسا عنهم. وهذا كس حل (سيبور) ومن الحكمة أن تقبل مثلما يقترح

ولتمثال لأن كيم شد كتابه سيرة بدئية؟

من «الذاكرة» حيث يحدث انضمام تلقائي للذات إلى «الذي كان» «الذي يكون» وهي الإصبار أن «بدي يكون» له «صلية» نه قد كان «الذي كان» ذات مرة.

بالإضافة إلى أن «بدي يكون» يكون في ظل رؤية الذات في «ناحصر» التي ريم بلا رعية في نكر الماضي، وربما مرغى ب «الذي كان» يكون غير ما كانه وفي كل لحظة نراق خرم من بذات بسجاء موضوعه في الماضي ويتم تذكره جوتياً أو كلية. بمشوشات وعبدت تصممع أكثر تفصلاً وعبدما

يمارس الكاتب الحذف عليها لصالح «الحبكة»، يصبح سن بلا شك متقناً للبقية عند قراءته وهكذا يوجد خطأ طبعاً، يقدم نسخة أخرى متعددة من لأثر الأدبي. ومن الممكن إرجاع هذا إلى تمت الكتاب في صبح امشهد المؤلف لك وإحاطة موضوعه تختار بد له كما أجاد «سارتر» «جيليه» ومثلما تحيط الضاحية بالبيئة وتاريخياً نمص مركزها بسجاء «مخرج» «مخطط»

ويطى «كاتب السيرة الذاتية» أنه يعرف موضوعه. ولذا فهو ليس بحاجة لايجاد ييلن لنوع لدي تشعر «السيرة Biographer» بأنها مجبرة على الحصوص لتصميمه

بذ «ه» لسيرة الذاتية قد تتبلى بمعرفة ما قام به «فصلها» يوماً في حياته، حلال نمرة المنة من بعد الحصانة وأول مرآك بالأيدي.

وعالياً يعالج تسجيلاته باحترام أقل مما يجب. وللتأكد من يغري عن نمبه كم بو كل قد ارتكب جريمة. ومطوب القبض عليه وتوجيه تهمة له. وإلى حد ما. سيحمر بالسعادة لأنه أمسق سراحه فيكراً، لأنه يفهم تماماً أن موضوعات السيرة الذاتية تنهي كلها بالقلم. وبالطبع لن يظل في «ذاته» كم بو كانت قلت حياة همة لدرجة تستدعي الاحتمال. أو كما بو كانت ملهة بشكل كاف ليكون «الأمر» صائياً. ومن المؤكد أنه لن يبدأ هذا المجهود الضخم وهو يعتقد أنه قد جاز خرقه، وهكذا سيخزنها سقماً بتجلفه الأخرى. إلا إذا كان في الأمر تقوى. وسوف يدع نباس بمطعمة في أحطائه مثم يدلمون بدخول خيمة المثنى؛ حيث سيدات الحقيقات إلى اليسار. من فضلكم و نوجال إلى اليمين شكراً لكم. وبينهما حجاب البعة المصوع من الكفاة

وهكذا فالسيرة الذاتية لأمية بمثابة سميرة: مثلاً نجس لودج؛ وكل جر منها هي صدمة برو طيعية ويميل (كاتب السيرة الذاتية) إلى تجاوز الأجزاء العالمة بينما يظفر متعلق الأثرالك و تضعف ويبدو أن كتاب السيرة الذاتية يطهرون جادلين قيل أن يمحس ما يخلونه من أثار. لكن من هالك دوافع. مثل هذه «مقدمة» لم تلصق بالخول أو برغبة في الشار أو الأمل في العدالة؟ وهل هذا لإحاطة رأس وغد أثم بهالة مقدمة أو لتحصيم محتوى ذات متمسكة بمنص امر؟

وبعد، من هو هذا المُكذ بقصة لدرجة أنه يستطيع أن يجد هي حماقات صابغة دوساً إنسانياً هماً أو معتقاً أو يتوى لجعل نفسه زمرأ ليمض الشباب الجهلاء ليتبدوه كما يتبع الأحقق جعل الراية بدو بمرككة؟

ويبدو أنه لكي تكتب سميرة دة يجب عليك أن نجعل من نفسك وحشاً وأبيض مثل (روسو، الفديس أو جسطين) يركؤى على هذه الحفنة محاولين إخفاء انخداع خف الاعتراف. وبالطبع كما أحيروا «فرويد» فإنهم يعترفون بما

معرفة «كيفية» و«ماذا»

كذلك، فليبين من لهم نوعية خارقة للمادة، وتتميز حساسيتهم بقدر كبير من التصور والثراء والدهاء.

نحن نطن بمذاجة، بمذاجة شديدة، أنهم يُقادرون العراش بجنية مثل «هوان» ويطبخون بيض الإفطار كما لو كانوا طبّاخين، ويقضون إلى عملهم بخطوات واقصة، نحن نظنهم أرباباً أو فنيين مُطلعين، هذا فعمل لأن عراشهم «يرجهم» لا تشبه رائحة شيء فاسد

ورغم ذلك فكلنا «كاتب» بعيرة الدائية نديه حياة مليئة بالمعرفة الخاصة، وعلى دراية بالأعمال، الكبيرة والصغيرة التي كان مُجرد شاهد عليها، ويتذكر فقط، لها تستدعي مبادئاً للأبلاخ قديم أو رائحة جميلة أحبها حبيبها، لكنها فقط تذكره أو شمر عند رؤية بيضة كسرتها أو أثر عصاة من صغيرها

بالطبع أعاد «الكولن» جمع، ظهر فوق السطح عديم وقّع على الوثيقة؛ ألا تتذكر هذا عندما كُتت طبعاً برعماً مُضرب بشدة في حطيرة المراسي على مشهد من «سأم الأغصان» وكيف التفتت نحن «السويتر» ندي تردده، وف مر هذه المنطقة الداكنة على زيجتك؟^{١٢}

وحسب أن ما فائدة هذه الإحساسات لكاتب سيره حقيقي ندي يصيب اهتمامه عبر بطرقة التي عثبها لأربابها بما فئت به من أفعال؟^{١٣}

هكذا يصيب اهتمامه على ما فعلت بضيف ما يعود إليه من أرباب وحيرات

وبين أن «أناه» والد «مُتوكت العبي» بتبريح من الإكبرياء فمبداً يقول كاتب السيرة الذاتية «أنا و بنت» فهو يوى بذلك أن يُعزل من «أناه» بقدرة من جهاز استنباله

وشأن التاريخ بضيل لأصابع الشكل كان ذات مرة تاريخ يخص بما يعبره مُهماً بكل ما فيه من عناصر لهذه الأعمال، مُكتشفو الأحداث العظيمة، والقوى التي بحث عليها أو تُعثر مثل هذه الأعمال ويُعاني أنورجون من صعوبة تحرير ما إذ كان التاريخ يُعتبر بمثابة أفعال شائقة، لرجال فائقين؛ أم آثار هامة لقوى مثل (المناف) العايات الحالة الاقتصادية البليات الإحتجاجية، تقنية سمر الوجود الأعظم.. لكن مهم ما كان الترتيب، فالترتيب وثماً شضم - مهيب - مبتلى بالقوة ويضمن يملئصف خشبة لتسرح

وهي مص الوقت ندي تُضاعف فيه الآلات، بالتضامخ - الأشياء، ويتكاثر الشباب مُعرضة لقوى قدرة الحروب واجتماعات على إنقاس أعدادهم

ويصل بديموقراطية سجد الذي تتلقى فيه علامة الناس، وتُخبرهم بأنهم يحكمون، وبأن شهادلات التجاوية هي انتماش والأجور ارتطمت، وتصبح التقود هي الرب الحقيقي، عندك نحل الأرقام سعد الأفراد المهمين، ويحتسب ثقافته بعرش الذي على شكل كرسني مُعسكر فوق مقعد سيماني،

فيطلع التاريخ إلى الشخص «كاشف الأسرار» ليمس بحثاً عن القوائيم، بل تُفطل الأكاذيب عن الحيات السعوية على تدابير القدر

وعندما حدث هذا؛ وبخاصة هي القرون السابح عشر، أصبحت الرواية تُكتب لأحد تسلية مبدات الطبقة للتوسطة وإعطائهم بعض الأهمية؛ أخلاقهم - اهتمامهم - جولاتهم اليومية - مملتهم - وحلمهم بالرومانسية.

وهكذا وكُتت رواية على غير لغتهم ومُحاكاة الواقع مثل المهرج لأكثر جرة وحيت (مون هلايتر وكلاسيك هارلو) مُص (مهدا، وانتيجور) وبدلاً من الممارسات الحقيقية تُصنع مُمارسات على الموصه وبدلاً من الرحلات انحطه التي يحملنا خلالها «كورو» إلى أيامه وبدلاً من كتابة سيرة بوزراء واللوردات، تُصنّف على حزم من المراسلات سرائقة التي تحكي عن الفوايات والحياتيات، وبمد كل هذا لا يبقى سوى الترحيب بالدراما فوق المُعتاد عن أحياء المُعادة المكتوبة، حينئذ يُصبح في حوزة المؤرخين كل وسائل الاستمرار، فاللذوة المثيرة والشخص الدعو سيماني من لأن صمعاتهم

ومن القدم، أساريخ يُشوى وشخصاني وملي بالتصاميم لتعبية، ويحتوي كذلك على التثويق مثل مجلة مصلية

وهكذا سيطوع قول، إن الماريخ والمص بدأ جسمهما بسوقي الميكل، أو إذ فصلت رقصتهما الوثعية فلتد عزاً تكتيك القمص كتابة التاريخ واستفدت شرارة الروائي المده التاريخية لغام، ووصل هذا لأن للحد الذي لا يُمكن بتريق فيه بينهما (تاريخ والقص) أحييتنا كذلك من الصعب الآن أن نجد من يهتم، ولا سيجل إلا السيرة بديهية يجهل، أو حد هذه التوليفة المثل حيث تسيق الرواية من رسالة - مُكررة - تقرير صحفي، وكذلك كل ما اعتبره ذات حية مُتمثلة في كل تسجيل للحياة نخاصة عندد يُصبح موضوعية هي موضوع كل شخص،

ولا أظن أنه من المُمكن زعم أن تاريخ، (الذي زُكر انتباهه على الحروب والثورات والمسياسات والمال، وكل أشكال الكساح و الضرب، بينما أهمل مُعظم ما يربط بما ابتكره الوهي لبشري مثل، اكتشاف القياس المتطقي، اختراع السلام القوي «الديانوس» مصحوباً «بالكتوبية» وكذلك «الأيدي» الثالث الذي أصبح لقرون ولع الرسامين) قد وجد أخيراً ما يشده في الصلة الوثيقة بالقص في اتجاهه لداخل، والذي من جله يُختص بأكثر الأماكن شوعاً، والأفكار دتمة بصمت لدرجة الابت -، كذلك يتم تداول العلاقاتية بوسائل دعائية وسان مُراء كما لو كان يفرل الحديد

يتسم مسرح أحداثنا الحالي بالجدل لتكاهن، لهذا فنحن بعثلية شهود الآن على عودة أهمية «الذات الصربية»، ظها هي «الأميرة مادونا» (وليمت أميرة حاكمه بالطبع ولا يُمكن اعتبارها أمٌ مُقدسة بالتاكيد) واحدة من نجوم الأسوديوهات والشلثة الذين يُزسمون وعيها باليوم،

(لقد أزهجني يوم جلوسى جوار التليفون أصلاً هي مكلفة من «جيل» التي لم تحصل بي طوال ثلاثة أيام. لقد قالت لي «سوف اتصل بك»، لكن هل كانت صادقة؟ وبجراحة اتصلت بها رغم أنها منعتني عن هذا، لكنني لا أرفض في فقدان زبون ينفق الأموال التي تفتق بها.)

(دخل بذكر المحن بالـ «الوقحة» لا، وطلب بونكي ورد، وتم استطع تسديدهم هذا. أعرف أنه يريد أن أظنه قد حصل على امرأة أخرى.. لا يا إلهي.. لقد بدأ هرباً مثل رقائق الخبز. أظن أنني سعيدة لأننا لم نعد معاً، فهو لم يشتر بي رهوراً أبداً، ياله من غشاش.. لا)

(اليوم كان يوماً مشهوداً يوم ذاكرتي، لأنني يوم اغتقت علف رولية «بروست» بالفعل قرأت آخر سطر وللزمن نكلمة النهاية.. بلا مفاجآت.. ا.

وشعرت الآن بصراع عظيم، شيء يشبه التخيبي الرمزي كما يو أن رقائق الحبر قد زادت هشاشة)

ومن الممكن مراجعة ما كتبت يوماً في دفتر يومياتك، لكن إذا راجعت قطعة قنين كتابتها، سوف تكون قد بدأت الفيركة تبعاً لما سبق. فإن خراطيم «طرحيداً وولف» أعطيت عنواناً خاطئاً فتحت مستطيع أن يرى في حاشتها وكذلك «جهد» سطوة اليوميات مثل فكرة اليومية عندما ترقب في تسجيل الأحداث يوم بيوم، وتترك لتضليل فخر حواسها من الحياة. وهناك فقط بمس الأشياء ذات قيمة بتكثيفها، وتصبح النهاية الحقيقية.. هي الصمود. لصالح قليل من الكلمات بسائيه والمناق. بعض النهر عما إذا كنت حواسها ستكون رهيمة وأفكاره مستحق.

وهي الحتم تبدو جمل قليلة كأنها قلعة حبر مداخل الحر
● المذكرات،

مع المذكرات، تكسر رسميل الزمعي، فلقد غل ليمت في حجة بي تواريخ. واستطيع تسجيل أي شيء أحبه حتى ولو فكرت من آخره. وهكذا تكون المذكرات بمثابة ورشة وملف، وهي واحدة من مذكراتي ستجد هالوس كثيرة لقلاب من أن أكتبها يوماً ما مثل: «الـ سوفليه Souffle كرمز لتوقع العش»

عُوت مذكرات «مال لوريدي بريجي» . Mafra Leunds Brigge يشكل خاطي. فهي من الناحية القوية شديدة التألق، والدفعت مربية بمعية شديدة، والأحاسيس «الملاحظات الجمهورية» عميقة الشعرية. ولا توجد أية فوضى تقريباً

وإذا ما كانت مذكرات «ريلكه» ذات الطابع انضمامي تشبه القصص. مذكرات «هيري جيس» خير مثال على حيك القصص، فعمل المشكلات، والتفكير في الاستراتيجيات وخطط الهجوم.

ويمتدد التباينة (الفكرة - المذكرات - اليوميات) على القصصية، وليس في حسبانهم أن يقرأ أي إنسان آخر، وفيها يكون الواحد عازياً - مفصوحاً. في التسميات

هكذا يصبح التاريخ مثل «كتاب كوميدي».. سيرة ذاتية مبنية بأعراطات «أصوات الفهم» لسيماثي، أو ملخص لجمهور غير المثقفين والأحلاف أصحاب الأصوات العالية والذين تعمل خلاصة حياتهم لـ «دعنة الأشياح الذين ملزواوا» يحفظون بوجودهم مع دون استعقل

وإذا فكرنا في إشراك سيرتنا الذاتية في أي حال/ قضية فإن نستعش بالإضافة إلى صُحفنا. مُكراتنا. عن أجندات المواعيد. وفي معنا الاجتماعية؟ وبالطبع سمطين نرجوع إلى خطابنا، ودر جمع كل مُفكرات لتؤكد إذا كنا قلنا ما قلناه وإذا كان قمتي يقولون أننا قلناه؟

كذلك أي شريط ذكريات شويها زيمبا بعملنا؟

ما هي الأشياء التي تُستخدم كمصادر لكثير من السير الذاتية؟

بداية هناك احتلالات بين المذكرات اليومية، دفائر اليوميات والمذكرات بالصبيح مثل الاختلافات بين التواريخ والمذكرات ونسب الرحلات والبيانات، وكذلك بين نصيب حياة وشريحة من حياة وجواهر كاملة كرهفها.

ويجب أن نلاحظ هذه تفروق جيداً، ليس لأجل التخصيص لأنواع الأدبية ولا صورة التصفيفات ولا ممارسة خامة الأشكال (بني سوف يحدث على أية حال) بل لأجل أن يهيئ العقل نفسه من النشوش وللاستمتاع برائحة توليفة ما، فليست مطالبين يتناسى التباين بين جزر واليمن وعندما نظم دفاعنا الكلامي أو الجناحي، لا يجب أن نعمل للاختلافات بين الفكرة اليومية في محادثات والملاحظات للكتابة.

● الفكرة اليومية:

تطلب الفكرة اليومية تصعبها يوماً بيوم. وهكذا معبر جائر أن تدبر موعداً يوم الثلاثاء يوم السبت. وسفحاتها مقسمة مثل الوقف.

أما الفراغات فحجب أن تُملأ بـ «حماق» احتصاصات وتبنيات لتذاكرة. ويتم نظام الفكرة اليومية بالتطلع وعدم التوايل كما هي «الإشارات اللاسلكية» مثل: «لا مكلمات من «جيل» لمدة ثلاثة أيام، يا الله هل فسحتها؟ رأى «باركر» مرة ثانية، ما زال كما هو «جلاد»، نقد طلقنا

انتهت من بروست أخيراً شامياحل وتمتير متصرد على قواعد الشكل إذا دوت. قصصاً. أياماً تحطيتها كما لو لم تكن قد سطيتها.)

● اليوميات:

ما زالت اليوميات تتبع المود الممول بها، رغم أن المساحة التي تغطيها أوسم، وتتميز بأنها أكثر حذراً وتاملاً وهي تراجع أهمية الحقائق لتحل محلها الانتمالات والأفكار وعندما تصبح يومياتك مُمتلئة باليوميات، يعني هذا، أنها بلا حياة داخلية ورغم أنها ليست في حاجة للتلميح، فإنها تستجدي العبارات

ومشوشاً

حالاتاً لخصائصه، الذكريات بلا مُرْسَل إليه ولا تنتظر النشر، بداً، ويشكل انمراصي، فهي أكثر حيداً، لكن إذا وصفت التاريخ، مام عيني، وإذا مررت متى أرحل، فسيتم فحص شذراتي أبوجزة والتعجب منها والتعجب عليها

وربما أبدأ بـ (العلم موضوعات مُعقّبة - إعادة ترتيب الصفحات - تحريف القصص - حبك ثاريات صغيرة مُراجعة - كذب - وكيف يبدو هي شكل جيد) عندئذ أمثل حالات مُتجاه النفس الشكسبيرية، وستصبح الذكريات موجهة بعالم

لا يُمكن اعتذار أي واحدة من الثلاث (تفكرة اليومية اليومية - لُكنرات) سيرة ذاتية، وهم وجود سيرة الذاتية الذاتية في كل واحدة منها

عادة ما تعتبر سيرة ذاتية ما بمثابة إعادة تجميع لِمَكان آخر أو لخصية أخرى ويؤثرها الإبدائية مشدودة باتجاه الخارج؛ كما هي حالة الظهور المفاجيء لـ لودج ويتجسّد في انتهاكا ويبيورك، أو كيف قال «هيسره» أنت أيضاً هيل مقبولة، أو ماذا كان الموقف عند الذهاب للفرش مع جيلبريل دي انهوريه حتى عندما يكون الاسماء الرئيسي عوجها سد حتى، فعندئذ الذكوة يمين ليكون محمداً (كيف شعرت عندما فعلت ذلك وعيها) كذلك لا تسمح بشكل كاف لتحتوي الحياة

عندما أخذ (لويس توماس) سبعين سنة في حياته التي برغم أنها تتعلق بالسيرة الذاتية، استبعد في البدايه «تقريبية وعشرين عاماً» كان تخمناً خالفاً، ثم نجس من بين مباحات الكيفيّة كل المساهمات الفارقة والمثالية يصل إلى «ريعة لاه يوم» وعدم حصصها الذكريات غير الواسعة والتثيرات الانامية وبقية أشكال الغش والخداع، انحصص الرقم إلى حد مُرضٍ كثيراً أما ندقات التي استصعبت على ابحو طفي انصاف وجددها تشعل حوالي ثلاثين دقيقة، من المنطق و لجهشان، ومثل هذه الشيرات - هكذا يقول - هي الموسوع المتعصب للسيرة الذاتية

ماذا تبقى؟ أنني هرات المُعطف،

ماذا تبقى؟ أنني أكثر البطاطس.

ماذا تبقى؟ أنني مجوت بانقى لأعوام عديدة

ماذا تبقى؟ محاولتي الثانية لتأمل ثاني

ماذا تبقى؟ رُعب من عيون القُفزان الحمراء

ماذا تبقى؟ ما الذي لا يُمكنني، ما الذي لا يُعيرني عن أي

واحد آخر

حركة الأكل هي اجهار مهمي

- الأعلام التي اُصنعت

رجاجات الخمر «سكوتش»

ما الذي تمّ صوته؟ ما الذي يجعلني مُعزداً؟

لا ما ندي يجعلني كوني؟ ما الذي يخدم سمعتي؟

إذا جعلنا هذه الذكريات، سنظل مثل حبات ثير مبخورة

لأن الميرة الذاتية يجب أن تعتمد على ما هو غير ممكن وغير مُتذكر، بدرجة اعتمادها على ما يكون،

لعد ويدت، وأصبحت بالشمال الديكي قيل بلوغي الخامسة - ولداي جاءوا إلى دمتي دال Sunnydale من «سيراكور» Syra cuse في سيارة سيسي فور» قديمة

وتقبض قطعة «نوارد هوجلاند» أمخوفة باسم «تلم أكل الصابون» على مثل هذه المسجلات ينتقل وتكون هذه القطعة من مقاطع تعتمد كثيراً على الذكريات التي تعتبر بمثابة «بالون نغ اصاصي» بداحطه

أولى ذكرياتي الجنسية الواسعة كانت وأنا هي رُكبتي في المربين قصور الصف الحامس، نطف الأرض وكانت لومي سميت في بنوزة بيضاء وجبهة سوداء، تقف أصاصي ثرائسي

ومن ذكرياتي الأولى: أنني في قمار يتعرج وسط امطار عصفية في «داكوتا» وكل ذلك ذات لينة وشري يستل - سمعا ومن شطلق داح عرية القش نحو لأصواء البعيدة التحافنة لحظة صغيرة، أن صبيب في مثل سبي سندم ومُشرّف على الموت بين جرء مهدة بعض

وربما تكون أولى ذكرياتي الحقيقية سميت عندما كان أبي يموت، كُنت في الخامسة وثلاثين، وحلمت حلماً غير مفعول ومغم بالهوية، فه كان أبي يُتَهمني وأن سُحق مرقية كان عُمري بضعة شهور - فقط - وكُنت أصعبك بلا

توقف (ويسعد)

كثير مما تذكر تذكره بواسطة نوحات مسرحيات كُتب - وأحياناً تكون هذه الأشياء ذاتها ذكريات، وحياناً ذكريات كُتب أو مسرحيات أو نوحات

هنا موضوع يكون الذاتية

الشهادات أيضاً - موضوعات غير شخصية إلى حد كبير هههه لا ترغب أن تقول كُنت هناك ورأيت الكثير، والأ دهنوني امتنكم بوصفي المهموم بهم، وكيف عانيت وكيف نجوت، تذكرت إن استمر - لا لا هؤلاء هؤلاء الذهور ندين كانوا موجودين هناك لأجلنا - وكنا نقف في هذا الطيور الماري الذي يهرك نبطه، أصم طفلاً الميت إلى صدرنا لبعض الأداء ولا نعتق أبدا هي الآخرين موجودين في الصف، نكلو الصلاة بطريقة خائبة من التعبير

نعم هه، هو عقلك هاتقد الحمن خري الجنس البشري ولا يوجد رُوح وجيدة تستطيع تحمله، ولا «تسبح» رغم ما يُقال من أنه خول

إن مُزج لأجلنا الأدبية لأمر صحي ومرغوب فيه للإفلات من نواتات المشاهدة المبسدة أو لاختراق القوالب بحلق أشكال جديدة لكن إحصم القص في التاريخ، من عهد - (مثل مُواضبة أن تكون مُحطناً عن غفلة) فمن المُمكن أن يكون - فقط لأجل مراوعة الهدف، بحكمة، إما لأن الواحد يُريد أن يكذب أو يستشهد أن الكذب لا يُهم، وللأسف لا

للسيرة الذاتية فلسفية الدائرية ليست بالتأكيد شأناً فنيئياً، لا سيما أنها على بعض المصطلح مغلوبة أو مغلقة أو مجازية. محتواها في ذلك مثل أي شيء يدعى بـ «المنسقي» فقد يبدو فلسفياً دون الحاجة إلى علامة.

إذن ستعبر من وصف قطعة بأنها تنتمي إلى «سيرة الذاتية» يجب أن تحتوي على ما يوحى بأنها ليست سيرة الذات بوسيلة بذات، نكها توضع مداخلات أو اتهامات أو تصيات مشابهة.

من الطبيعي أننا لا ندرس ما يسمى إلى «السيرة الذاتية» لتحديد ما يجب أن تكون عليه السيرة الذاتية، بطريقة محسنة وصح (الوصف) قبل (الاسم) في (الوصف) ليس له وزن الحضانة أو حجم الجوهرة في «الكافة».

وإذاً يكون سوء الاستخدام المميز للصفة متعلقاً بالتمسك العاطفي الذي عي في كلفة، أي بقاءه، أي جعل قد يكشف عن ثقة من الطبيعة الداخلية لكل هذا التمسك، وإذا بحرب الاختلاف، فقد يبدو بحقيقة أيسر داخل الإكسبيريمنت خلف نظائير مع آراء الآخرين بواسطة «وسائل انتباه» أو أي من هذه الاستجابات التي تنطليها الحالة تملأ، مثل ظهر المردية والاستجابة المردية: «نهرب من الثورة، الرد على «هاتي» «أنا» بـ «هاتي» «أنا» أو الرد بـ «هاتي» على «هاتي» «How you doin'»، والمحب غطها تصليب بزمسة في

وإذا كان «كاشكا» قد وضع جملة مُعدة لتتبع على قصة وزي، فربما بلغة مختصرة بسعول ولهم لتل على بجانب الآخر. نعم، جري من الثور لكن بطريقة أنتوية، «طريقته» وهو يقول - يشير - كانت قنطرة مثل الصودا التي سولناها من، «هل لاحظت هذا؟ إنه لن يُعيلي إلا إذا حبيته، وإلا هل يتمكن من التعرف على مُطلقاً، وقد يُشير إشارة عابرة».

بُعيد هورويدي أن يدرس ما يُصاحب السلوك المقصود من روائد صغيره مثل «الزلات الأخطى» بفترات السجعة، من مُطلق أنها مُحررة بما يكفي تكلم بها الذات الداخلية وتحدثها.

وهكذا، ربما يكون التوسم تجريري بخالص أكثر قدرة على الكشف عن طبيعة الرسام من واقعية شراع في البديلة، لأنه في هذا الشراع يجب أن تكون اللعبة هنا، وإشارة سرور هادي ويهمهم العلامة الإرشادية، كذلك يجب أن يُعادي الطريق المُخصص للشاشة الأسفل.

عامة السيرة الذاتية محبة بأشياء شتى، فهي محاولة مُعدة للأفهم، وقد تؤدي - بانفتاحها - إلى الإحماء والكتمال لكن ليست الشكل الأساسي للكتمال الذي سُرعان ما يُلتصق.

وكما كان الصان لمُحاً، كلف كانت مناطق لإشباع أقل بكثير لأن الاحتياج لتشكل تكون أكثر إلحاحاً من معظم الأسباب التاريخية المحددة وأكثر قدرة على خلق هيكلها.

أصبحت قصيدة جديدة، أو لأن الواحد يزدي التشكك الذي يعتبره بمثابة مجهود صانع وهم تلاف، حيث كل شيء عبارة عن قسلة متروكة، أو لأن الحياة المليئة باليهج ستكون أكثر روجاً من الحياة المُستقيمة. لا لنحصل على بعض الديكورات أو لأن سؤال «هل تكون الحقيقة؟» ليس لا مؤ لا تكتب مُتكاملاً يسبق بانتظام ملقوس قبل الدين، لا أعرف شيئاً أكثر صعوبة من معرفة (من تكون؟)، ثم «ملا» بشجاعة للمشاركة في دوافع احماقك أمساوي في علاقتك مع هذا العالم. وبأمانة، أي واحد سعيد في علاقته بنفسه مُمل (كذلك ليس من الحماقة أن تكون يثماً تماماً مع نفسك.)

لا تتحول السيرة الذاتية إلى عمل قصصي لأن «لتبركات» سوف تملأ بشكل يتعدى معه، أو لأن «الموتيمات» ليست تمية على الإطلاق. أو لأن الدائرة مستقيمة بشكل لا يُمع فيه. وبمساعدة لي تُصبح عملاً قصصياً لأن الأحداث أو أيون ستعصف بعد تفكير مُعترس أو تُحرف يُغيب أو تُعبرك برفاحة؟ ولأن القص دائماً ما يكون أمهناً ولا يوي الغش. فهو يعلن عن نفسه أما «فمن» لا أحمد على رهي ليس لأنني غير جدير بالثقة لكن لأنني مُتقن بـ «البينة» وليس بـ «الصنع» المتطابق وسيمس هؤلاء الذين يعاونون د يملأوا مُتجاهاتهم. التي تدهي التمرق. تهلو ساحرة، بأفهام أنها على صواب، ثم يفتشون في اجتياز أبيض الإحتياوات مثل أفلام «KFK»، مالمكون أكنس.

هكذا فالقص والتاريخ سياقات مُختلفة ولا يصبح مهم بالسماح لغير الأكف الإتهريين أو الدجانيين وبعد. أشاء رحلت غير هذه الخريطة بواجهة السيرة الذاتية مُتخفية كـ «السر» بالهتراض أن هذا السعي لمع دعاوى التشهير وأنه لا يمكن اكتشافه، هذا نهج من وجوده كسيرة ذاتية؟

وإذا تمكنا من اكتشافه، هذا الهدف من وجوده كـ «تعب» قام «كونراد أيكس» Conrad Aker، ربما تصالح الموضوعية، أو ربما لمباغته من يعرفون الشفرة بوصف «يوشع» عند تحين علاقة مع «مالكوم لوري» Malcolm Lowry في شخصية الرجل الثالث.

وبالاعتراف بهذا أولاً تصيح روايات كثيرة ليست إلا سيرة ذاتية مُخفية، لذا فعالباً ما تكون مؤكدة.

والفائدة الرئيسية لهذه الاستراتيجية (بعبداً عن حقيقة أن الروائي يحتاج فقط أن يتذكر ما يُفاجئ العقل ليستطيع تجنب كل مكابرة، كمنحة الدرامية، أعباء العدالة، وهدف الحقيقة...) هو أن نقدر نستطيع أن يلتعب ويهدم ويصوب دور الأحق للثاني ولا أي تلطيخ لشخصية بكتاف الحميصية، والتي قد تكون - بعد الكنتع عنها - حاقدة، مُبدلة ورجيسة.

بلا جدال لا يجب علينا أن نعلم بين الصفة والأسم فالقص لا يصبح سيرة ذاتية لجرد أن بعض عناصره تنتمي

ذلك إذ لم تكن (مسيو) والثرى سكوت). مؤلف موبساري Waverly، من يوم مولدها. عندما أتت مُحصصة لأبيها وقالت: سيدي.. جاكوب موبس ذكر رائع. مؤلف موبساري الذي وصل في ليلة تمم القمر. كما لو كانت كتبنا مُعشونة في جهات مثل حصصنا المحددة

ولا يمكن اعتبار هذا اقتراحاً سطحياً تماماً، لأنه - في الصفحات السابقة - كان وجود الروح أو النفس محل جدل وبناماً بكتشف أن (الاسم) الذي يُطلق عليها عند الولادة إنما يُسمينا كـ «مُسند» - إليه وليس كـ «مُسند» لأن (المُسند إليه) هو المادة الثابتة غير التغيرة وبالتاليها تحدث تغيرات الحياة.

وإذا غاب المثال. وتبدلت الذات مثل صحابة، هل تكون ثمة نواة تدور حولها سماتها مثل «عربات قديمة». ولا عنوان لتصر الأصلي لأفاننا وما عشاء من أيام السيرة الذاتية (الاسم) هي البحث عن: وتعريف ذاتها المركزية Central Self والتي قد تكون في الحقيقة. جينية «وراثية»

بينما السيرة الذاتية (الصفة) تُشهر سبب اسباب الصفات. وتُفنى تماماً بالحوادث والمكان وتقلبات القرائن. هتد الصفة.. ألا بعددنا دائماً قطعة استطاعت الإمساك. بإحكام كما نطق بالحظة من حيوات. بخاصة، ويلمع ملائمة تجوز قدرنا الاستنباطية عندنا ألا بشرع في جمع هذا وترتيبه. إذ يقد، صحتها كترتيباً كما اقترح (ونترابيش Walker Abrah) في كتابه عبقرية الهند. (88: المسمى بعبقرية) ويهدد بطريقة تصبح قادرون على التعرف ليس فقط على الاختلافات بين الحيوانات، وإنما على تماثلاتها وشيوعاتها ورفاهيتها ناهية

وهكذا فثلاث أو أربع أو خمس من هذه التقييدات قد تكفي بتعصيد التواريخ الشخصية

ولا. كما قد تتصور، كانت الذات المركزية الكهوبية هي التي تُراقبنا، بينما خارجياً يحلق (وتيس المراقبة) وراء كلفت نفس العين المتأخرة هي التي تنظر غير مرأولتنا البيئية اليومية. وبلا من ودائماً نفس الشيء نفس غشاء البكرة.

الطلاق نواج ثمانية، عندنا تكون ثمة فرصة رائعة وتُعد، الآن التي لا يشبه aliolessago. بمثابة المؤتم الحقيقي لأية سيرة ذاتية، بقوتها على الاستجابة لتاريخ الأخرى التي تشيخ بلا رحمة كما ينبغي أن تكون ويمتأ عن ومُحصصة ضد الإطراد والتعجيد.

ويافتراض ذلك، أليست هذه هي الحالة التي نكون فيها بشراً متعاونين. بدلاً من أن نكون حيوانات من نفس الأجسام. لأن هذا المراقب الذي لا ينام (مسئل حين في السماء، مثل رب أشيع غروره الكيموني ذات مرة) موصود بداخل كل واحد منا وأكثر براعة ولا يتميز حتى من داخل (موزار Mozart) أو (مونوفاني Montovani)، أو القديس (سبينوزا Spinoza) أو شخص بهيمي حثير. (1)

الخاصة بإخبارها «خاصة وعلاقتها الحميمة هي السيرة الذاتية تتضمن الذات؛ ليس كشيء؛ إلى ذات مسجلة ذات مُصممة؛ ذات مُنمية؛ ذات حقة. وكل ذلك في (ذات) مُصممة؛ بمثابة (وهي) بقصد ضم كل هذه الأبعاد. حالة من الانتباه تولد متأخرة كثير عن تلك الذات التي تُظن يذاستها و(ذات) اتسم وجودها بالانقطاعات وتنشجات. لفترة طويلة. قبل أن تتمكن من إسقاط حرمة كاملة من الضوء على الحياة التي قد حينها توأ، وترى كيف كان الحال هناك، مثل حفل محضوث يُرى من طائرة، مما يكشف عما خلفه الجرار من آثار هندسية

عندما نتذكر حياة ما يجب علينا أن نتذكر الحياة التي كانت وبيست نتي تذكرها

بدية هناك الطفل الناهل الضيق العاقل للطفل السعيد يلعب في الشارع، يتشرد؛ ويسرق الخواتم من أصابع فقذت الصياد، ويحول على درجات سبعم، ويتعاصر بين أقرانه بالأبطال الذين رأهم

بعد ذلك يأتي برحل المحور بدي مسؤول إليه، ويظهر وراء مؤتمباً من كل الأشياء الموعبة التي كان الطفل جرماً مثيد ومُعتمداً من إهراطها هي إثارة الرعب ومن ناحية أخرى ثمة اردوا كدموع بكاه على بالون فرقع (لسم أهينها للشمائل الحكيم المجوز الذي يكتب الكلمات «بالون فرقع» و بتي عند تساقطها كانت يعثبه مأساة كامدة؛ وكان شعور بالطفل الأول إزاسها، كم هو عش هذا العالم وعصراته وقيلما يحصى الطفل، لا يجب على كاتبة سيرة ذاتية أن تُظن ما عرفت من اليونانيين، وذكرياتها عن الترحيل ومن عاشبة أبيها ومن كثير من الرجال غير المُخلصين الذين قابلتهم وتخلصت منهم

ورغم ذلك. لا تستطيع أن تنظر وراءها كما لو كانت عمياء للتخصص الذي هي عليه؛ كما لو كانت غير قادرة على التفكير أو الكتابة؛ كما تستطيع الآن ذلك لأنها تمتزج موت أبيها، وكف جمست سمعات عميدة في كرميه المُصل أمام المدافاة، وتشمع بالبرونة بين مشاعل العائكة وقف لأصبعاء

إذن هل ستشرع - بدايةً - في وصف طبيعة هذا اللؤلؤ الذي يتصد الآن ما في تاريخه من جزب؟

وإذا ما حاولنا ذلك ألا يصمم علينا أن نصمم ذواتنا مرة أخرى مثل «تفيلات السيد تيمت Fosse» لـ «بول فالوري» لتصبح عُراقبين لذاتنا الحاضرة والتي تُدعى بـ «كاتب السيرة الذاتية». هذه الذات التي لا تتجاوز حياتها إل... ست ساعاتاً وعندها قررنا أن نكتب تقريراً عن حياتنا «عشرة أيام» وعندها سادت زوجاتنا منزل العائلة للأبد، أو... ثمانية أسابيع؟ عندما نُكتشف لنا أن موزارنا المقلية تأتي عن طريق الاحتفال... أو عشرين سنة؟ فهل مضى كل هذا الوقت منذ تهرنا.. إذ، كما قد تغيرنا

فن السيرة من الفنون التي يقبل عليها القراء

للمتعة المتحصلة من قراءتها .

لأنها تكشف عن جوانب متعلقة من حياة المظالم والتأبين

في مختلف الميادين

لقد حظى هذا الفن باهتمام المبدعين العرب

الذين أضافوا للمكتبة العربية نماذج متميزة من السيرة

لكنه اهتمام لم يأخذ مداه .

فن السيرة

الذي أهمله

بقلم : الدكتور علي شلش

توالت ظهور عناوين السير والتراجم في صورة
« حياة فلان » أو « حياة مجموعة » ، ابتداء من
« حياة هنري الثامن » لفرانسيس بيكون عام
١٦٢١ ، إلى « حياة ولیم بليك » لمارك وولسون
عام ١٩٢٧ ، مروراً بعشرات السير الأخرى
لغنائية النضوان ، ومنها « حياة جونسنون »
الشهيرة لجيمس بوزويل عام ١٧٩١ .

لكن الأهم من هذا كله أن كتاب بلونلوك
وضع نموذجاً لما يجب أن تكون عليه السيرة
الأدبية ، فقد جمع فيه بعض أحداث اليونان
والرومان في التاريخ والسياسة ، وتناول حياة كل
منهم بأسلوب قصصي مرص يسهل ، مع إبراز
بعض النواحي والحكايات عن ، واستخلاص
عزى أخلاقي من حياته ، فكان مزج التاريخ
بالأدب والأخلاق ، وكأنه كلام نموذج في كتابة

 نشأ لقب السير والتراجم في أوروبا قبل أن
يشأ عندنا . وكانت أول تسميته وتقسيمها
كتاب « قصص حياة مشاهير » الذي ألفه المؤرخ
اليوناني « بلونلوك » (٥٠ - ١٢٥ قريفا) . وبه
أصبح أشهر أديب إغريقي في عصر النهضة
الأوروبية ، فقد ترجم إلى لغات العصر
الأساسية ، وأثر تأثيراً كبيراً في مجرى الأدب و
« التراجم » والسير . وحين نقله « توماس
نورث » عن الفرنسية - إلى الإنجليزية ، ونشره
في لندن عام ١٥٧٩ ، انحصر عنوانه إلى
« قصص حياة » أو « حيوات » بمعنى الحق .
ولكن هذا العنوان المنحصر فيه كان قد بدأ في
التسرع في الإنجليزية قبل نقله إليها . ففي عام
١٥٣٥ نشر الكاردينال مورلون « حياة ريتشارد
الثالث » متأثراً بنموذج بلونلوك في اللاتينية . ثم

السير على هذا الزيج ، مع التركيز على الأعلام والشعير من ناحية ، وبما يخص المصالحات الإيجابية - أو الحسنة - في الشخصية من ناحية أخرى ، مع غرض النظر من خلالها السلبية .

ظل هذا المفهوم ، بالوناركى ، سائدا في السير والتراجم حتى نهاية عصر النهضة . وحين استقرت فكرة الفرد ، كأساس للمجتمع في ذلك العصر ، وجدت في مفهوم بالوناركى متدا كبيرا ، بل إن هذا السند كان قد لوى في المصوّر الوسطى ، قبل عصر النهضة ، حين لزم الطلب على السير والتراجم بصلتها بموجبا للفهولة والقداسة والمطعة في القسيسين والملوك .

تطور فن السيرة

ولكن الحال ما لبثت أن تبطلت بعد عصر النهضة ، وبشأن العصر الحديث ، في القرن الثامن عشر . ومع نشأة الطبقات الجديدة ، وبداية التعليم ، وإقبال الناس على القراءة ، بتأثير ظروف السياسة والاقتصاد ، تطور مفهوم بالوناركى في كتابة السير . ولم تعد حياة القديسين والملوك وأبطال التاريخ وحدها في الميدان ، بل تمكنت التركيز على المصالحات الإيجابية في الشخصية ، وبما البحث في أخلاقها ، والرجوع إلى آثارها الخارجية ، مثل الخطابات والبيانات والمذكرات والوثائق . وسلم الحال مع العقل في رسم صورة هذه الشخصية ، وعصرها ، وسلوكها ، والبشر الذين أحاطوا بها ، وحين أصدر ، صمويل جونسون ، كتابه ، حياة الشعراء الإنجليز ، في الفترة من ١٧٧٩ إلى ١٧٨٩ ، نابت في مقدمته بضرورة الصراحة في تصوير حياة البشر ، بحيث تخرج الحقيقة حرة غير مرفقة . وكان يرى أن حياة أي شخص تستحق التسجيل ، مهما كان نصيبها من المظنة . وهذا ما فعل به ، جيمس بوزويل ، حين كتب سيرة ، جونسون ، نفسه بعد سنوات .

توحدت السير منذ ذلك التاريخ نوعا كبيرا ، واتصفت كثيرا بتطور المعلوم الاستاتيقي وماضيها ، لاسيا علم النفس ، وحظت قدرا لا بأس به من الموضوعية والمطانية مع المهارة الفنية ونقطة الروح ، حل يد رجل مثل ، لبتون سترافلي ، (١٨٨٠ - ١٩٢٢) في برطانيا الذي يعد مؤسس السيرة الحديثة . كما حظت قدرا آخر من الفنية الخاصة على الحال ، ونسبة الحقيقة ، والإطار القصصي ، والبناء الدرامي حل يد رجل آخر مثل ، لندييه صورو (١٨٨٥ - ١٩٦٧) في فرنسا .

وحكلا نشأ فن السيرة في حوض التاريخ ، وظل يحتلها به لرونا عدة ، ثم استغل عنه - كما رأينا - وتفرع إلى عدة فروع . ومع ذلك ، ليس من السهل أن يتخلص من التاريخ بمعناه المجرد ، من حيث هو تراكم زمني ، وسلسلة من الوقائع والأحداث ، وليس من الممكن أن تتحرر السيرة من الإطار الزمني ودورة الحياة ، ولا من التعامل مع الوقائع والأحداث العامة

نشأة السيرة في الأدب العربي

عند هذا الحد يمكن أن نتساءل :

كيف نشأت السيرة في أدبنا ؟

لقد حاول ، أحد أمين ، أن يجيب عن هذا السؤال في مقال نشره في أوائل الأربعينات ، وخضع إلى آخره الثاني من كتابه المصنف ، بعض الحاضر ، بعنوان « تراجم الرجال في الأدب العربي » . وفي هذا المقال ذكر ، أحد أمين ، أن تراجم الرجال تشغل في أدب اللغة العربية ، أين مكان وتسترى أكبر حيز ، فأكبر ما نعرفه من ضرور التكليف القسيمي في الأدب نوعان : نوع تأسس على تراجم الرجال ، مثل كتب : الأختار ، معجم الأدياء ، طبقات الشعراء ، بقية الفهر . ونوع آخر تأسس على المختار من المظوم والمثور ، مثل كتب : الياء والنيين ، الكفيل ، عقد الفريد ، والسبب في

ظهور كلا النوعين ، في واقع ، هو أنها ، تسهل الطرق على المؤلف ، وكلاهما أيضا ، نزع من التكليف الساذج ، ولول مرة في سلم التكليف . أما تلمذت على تأليف ترجمه الرجال فكان منها ، جاء بسبب الرغبة في تسجيل الأحداث النبوية وسير النبي والمصاحبة ، فكان الأدباء ، كما يقول - قلوا المفتين - علمي الأحداث - الملمين سيطروهم إلى هذا العمل ، وبلغ تأثرهم بوزلاء المحققين أنهم قلدهم في صلب التصير .

ومن أمثلة هذه التراجم ما صله ، ابن خلكان ، في كتابه ، ولغات الأعيان ، حين ترجم لكل حين من أولى النسخة ، وه يهوت الحصري ، في كتابه ، معجم الأدباء ، حين اختص الأسماء بالسيرة ، والاتصالي ، في كتابه ، بيعة المعري في شعراء أهل العصر ، حين جمع ما أمكنه من تراجم شعراء عصره ، ولكن هذه الأمثلة وغيرها لم تسلك طريق البحث العلمي ، فسوحت الأساطير إلى جانب الحقائق ، وذكرت المحدثات على حواشيها بشير محمدي أو محلي ، ومحدث الوقائع دون تقديم موضوع تبرخ المدين ترجموا لهم على حد تصير ، أحد أمين .

وحاول ، إحسان عباس ، أن يدور الموضوع على نحو أصح ، فأنشج كتابا صلبا فيها في لوائيل الحمسينات ، بعنوان ، في السيرة ، تعرض فيه للسيرة قديما وحديثا وجدنا وعند غيرها ، وأجبت عن مؤالها السابق يقول :

« نستطيع أن نقرر في غير تعميم أن السيرة التاريخية ظلت حتى العصر الحديث أقوى أنواع السيرة عند المسلمين . . . (وكان مؤرخوهم يحسنونها جزاء من التاريخ) ، بل يرون أن التاريخ ليس إلا سير الحماكين ، وقال في موضع آخر من كتابه :

« ظل أكثر السيرة في الملة الإسلامي مجموعة من الأخبار المنقولة ، أو المشاهدات ، ليس لها وحدة البناء ولا الإحساس بظهور الزمن ، ولا

تتبع مراحل النمو والتغير في الشخصية المترجمة وبالأخص تلك السيرة دون شكل تام ، وفوق محتوى وغنى كالمعبر حتى العصر الحديث ، حيث واجهت بعض التغير في القاعدة والطريقة ، وكان ذلك بتأثير من الثقافة الغربية .

هذه الملاحظات والأحكام على السيرة والتراجم في الأدب العربي القديم صحيحة ، لا جدال في صلاتها ، ومع ذلك ظلم ، أحد أبرز ، و ، إحسان عباس ، قداس المترجمين وكتاب السيرة ، حين لم يفرقهم بنظرهم في أوروبا خلال العصور القديمة ، فقدمي الأوروبيون من كتاب السيرة والتراجم ، ابتداء من « لوتارك » حتى لوتارك عصر النهضة ، وقبوا في الاضطهاد نفسها تقريبا ، ولم يكتفوا أحسن حالا من قدامنا ، ولكن من الواضح أن مثاة السيرة والتراجم عندنا كانت كسابقها عند الأوروبيين ، أي أنها نشأت في حوض التاريخ ، أي كانت كذاة التاريخ ، ثم ارتفعت في حوض الدين ، عتلا حطت في العصور الوسطى الأوربية حين شاعت تراجم القديسين .

أنواع السيرة

أما السيرة العربية القديمة فقد تأثرت بالسيرة الأوربية كما لاحظ الدكتور عباس ، ولكن تسمية لما قام جدا ، فهو يفسرها إلى نوعين : السيرة التاريخية ، ومن أمثلتها : حياة محمد ، لمحمد حسين عيكل ، و محمد علي الكبير ، لمحمد شوقي غربال .

والسيرة الأدبية ، ومن أمثلتها : حياة الرامي ، لمحمد سعيد المزيان ، والمطريث ، للمفاد ، جبران خليل جبران ، لنصحة ، منصور الأنطلي ، لعلي أنعم .

ويمكن سرد التعميم في هذا التقييم ليسا يسمى ، السيرة التاريخية ، التي لا اعتقد أنها موجودة ، فهناك سيرة ، وهناك أيضا تاريخ ، وإذا كانت السيرة قد نشأت مخططة بالتاريخ لهذا

الديانة عنها ، وإنما وجعها وجد الاضطراب الكثير . ونعيم من ذلك أنه لم يكتب سيرة ، وإنما كتب قصولا . بعضها يتميز بالسطر الديقراطي الناطق ، وبعضها يعتمد على قوة الدعاية في القصص والتمويه . كما هي الحال في كتابه « حاضرة محمد » و « حاضرة عمر » . ولكن العاطفة القوية قد حصرته في دائرة ضيقة . وليس هو المقاد النقاد الطيق .

ويخرج الدكتور عباس من دائرة المبريات المقاد بأنها ليست سيرا بالمعنى الدقيق ، ولكنها تفسر لبعض مظاهر الشخصيات الكبيرة . والأحداث . والأحوال المتعلقة بها . على قاعدة شيعة بالتحليل النفسي . مع لباقة في العرض ومهارة في الجمع والتفسير . دون استقصاء أو تناول للمعارف والشهور بصير جديد . ولكنه يرى أن كتاب المقاد عن « سعد زغلول » كان أقرب كتبه إلى السيرة الصحيحة .

نسى واحد يدعو إلى الاختلاف عما ، هو قوله : إن « المبريات » ليست سيرا بالمعنى الصحيح . وإن السيرة بمعناها الصحيح هي سيرة سعد زغلول . ولعل الأصح أن « المبريات » مع ضخمة ، وأن سيرة سعد زغلول قوية . للأسباب التي ذكرها الدكتور عباس . لأن السيرة مثل « في رسم الوجوه » « صورة » كما قال « أندريه مورو » ذات مرة ، أي أنها رؤية شخصية لبطلة أو صاحبها . ولكنها رؤية فنية أيضا . عينة على التاريخ العلم . أو الشخصي . أو كليهما معا . كما سبق أن أشرنا وهي كذلك رؤية مؤلفة بالألفة والمراعاة والشواهد والتشديدات . وهذا المعنى تصبح « المبريات » سيرا . ولكنها سيرة ضخمة .

وينطبق مذكرونا الآن على « سيرة جبران » التي نشرها « ميخائيل نصيحة » عام ١٩٣٤ . فهي عند المؤلف نموذجية . وبها اكتمل للسيرة وجودها في الأدب العربي الحديث من حيث الغاية والخطى . . وإذا أضفنا على الاكتمال من حيث

ليس عنها ، فضلا عن أنها لا تستطيع الاستثناء كلية من التاريخ ، كما أشرنا من قبل . وإنما كان الفني (هو) شخصية تاريخية فهكذا كان عند عبد الله . والرافعي . وجبران . ومنصور الأسطى . أبطال مبريات السيرة . فكل هؤلاء أشخاص تاريخيون . وإذا كان تناول التاريخي سلاحا مهما من أسلحة مؤلف السيرة ، فليس معنى ذلك أن يستغنى عن غيره عند الفهم والتفهم والتفصيل . وإنما كان تناول الأدبي سلاحا مهما آخر . فليس معنى ذلك أن يستغنى مترجم الحقبة عن غيره أو عن الحقائق الجلية عند التقييم والتقدير . وبذلك نستطيع أن نعمم فنقول :

كل السيرة تاريخية وأدبية في آن واحد . فإذ كانت ليست بحثا في التاريخ أو الأدب . وما كانت أيضا . من رؤية فنية إنسان ما . خطيرا أو خطيرا . أي أنه لا توجد سيرة تاريخية . وإنما يوجد كتاب تاريخي خال من عناصر الأدب . ولا توجد لمها سيرة فنية . لأن السيرة أدب مبني على التاريخ العام أو الخاص . أو كليهما معا . وإنما توجد في النهاية سيرة جيدة وأخرى رديئة . سيرة فنية وأخرى غير فنية . سيرة تفسيرية وأخرى « ميكولوجية » . وهكذا .

غير أننا نبقى بعد ذلك مع الدكتور عباس في كثير من تحليله للسيرة التي ظهرت في أدبنا الحديث والحكم عليها . فهو يرى أن سيرة الرافعي « المبريات » بنفسها التمثلي مع حركة المسو والتطور في البناء . والتصور من حيث الإحجاب والتلمذة . وعدم الإطلاع على بعض الوثائق المهمة مثل رسائل الرافعي « محمود توفيق » . وهو يرى أن المقاد « حد من حرية في الكتابة ثلاث مرات : مرة حين تعرض القداة فحين يتبرجهم هم . وحاول أن يسر ما يحسبه الناس خطأ . ومرة أخرى حين اعتذر أن يتحدث عن تصرفات لا هي النفس المعنوية . وثالثة حين انتصار المكتبة شخصيات لا يملك القدر أحد

الغاية ، فلا يمكن مد الاكتمال إلى التطبيق ، لأن
« نعيمة » أضطف السيرة بالتركيز - ربما دون أن
يسمى - على مظاهر الضطف في شخصية
جبران ، حتى بدأ الرجل كرميا وانتهازيا وغشاشا
ومتألفا . ولم يصفه « نعيمة » إلا في أحبه
وكشاته . فضلا عن أنه لم يستقص حقائقه
الخاصة بعطن خاطبي صدائه ، مثل « نبي
زبابة » في مصر ، ولم يتبع النمو والتطور والتميز
في الشخصية مع مراحل التقدم في السن ، أو
تأثير الأحداث في الخارج والداخل على نفسه
صاحبها ، وما خاصيتان لاحظ المؤلف وجودهما
في السيرة الجيدة . ومع ذلك نظل سيرة جبران
هذه من أفضل السير العربية الحديثة .

لماذا تنحصر الاهتمام بالسيرة ؟

مر على ظهور هذه السيرة الجيدة نسيبا أكثر
من نصف قرن ، دون أن تتلوها سيرة أخرى
أفضل منها ، أو حتى من طرازها ، فلماذا حدث ؟
هل أجهدت القرائح العربية المهتمة بهذا الفن
العريق في لعبنا ؟

لقد أشار الدكتور إحسان عباس في كتابه
المذكور إلى العديد من العقبات والمشكلات التي
تواجه مؤلف السيرة ، لا سيما في جمع المادة
وتفسير أجزائها . وأضاف قائلا : « لا أظني
مشاقا أو مبالا حين أقول أن كتابة سيرة لأحد
الأعلام تعد أمرا صعبا » ، لأن الصعق
التاريخي يكاد يكون مستحيلا إذا اكتملت بمجرد
الأخبار المنتشرة عن الشخص أو حياته . ثم أشار
إلى قلة اهتمام المحققين بالوثائق ، وإن كان
« قوي الليل » أميرا عند السياسيين أو المتصلين
بحياة السياسة ، وحياة الرقص والفن إلى كتابة
مذكراتهم .

وإذا كانت كتابة سير الأعلام على النحو
الصحيح قد صارت اليوم ضربا من المستحالات ،
بسبب فقر المادة الخام ، كما أشار الدكتور عباس
بحق ، فلماذا لا نتج سيرة للمحدثين ؟ لقد

مضى نحو مئتي سنة على وفاة المؤلف ، مثلا دون
أن يظهر له سيرة ، وكذلك الحال مع طه حسين
وكثيرين آخرين من صنّاع نهضة الفكرية
الحديثة ، فضلا عن أبطال تاريخنا الحديث .
فهل يرجع هذا النقص إلى فقر المادة الخام أو قلة
اهتمام المحققين بالوثائق ؟

ربما يكون من المفيد ، قبل الإجابة عن
هذا السؤال ، أن نعود إلى التوضيح الأدبي
والأمريكي المعاصر في السيرة . فمع أن قراء هذا
الفن من الأدب مترفون ، ولطالما لا تكف
عن إخراج السيرة ، في أوروبا وأمريكا ، إلا أنه من
الملاحظ أن كبار مؤلفي السيرة المعاصرين
يشكون من نقص الطواهر المعروفة لعلمهم . وقد
صلو حول هذا الموضوع كتاب مهم من « دار
ماكجيلان » في لندن قبل سنتين ، بعنوان « حرفة
السيرة الأدبية » وفيه جمع عمرو جازي ملخص
١٣ فصلا كتبها ثلاثة عشر مؤلف سيرة من
بريطانيا وأمريكا ، من بينهم ثمانية أساتذة
جامعيين ، والثلاث عشرة من مترجمين للسيرة ، هما
« إرنست لومجنور » ، « وناجيل هاميلتون »
« الإنجليزيان » ، ويصدر الكتاب كله (٢٥٣ ص)
حول المصاعب العملية التي تواجه كتاب
السيرة ، وأنها المال والمادة الخام والوقت .

وكان مما رواه محرر الكتاب أنه أنفق ٩٠٠٠
دولار على السيرة التي ألّفها عن الروائي والفنان
الفرنسي « إنجليزي » و« بنديام كوس »
(١٨٨٢ - ١٩٥٧) حتى ظهورها عام ١٩٨٠ ،
دون أن يعود عليه فيها سوى حقوق النشر .
وشكا « نايجل هاميلتون » من أنه اضطر إلى
الانتظار خمس سنوات قبل الشروع في السيرة التي
ألّفها عن الأديبين اللاتين « هابزيت مان »
(١٨٧١ - ١٩٥٠) وأصبحت « كوسباس »
(١٨٧٥ - ١٩٥٥) ، لأنه لم يجد ناشرًا أمريكيًا
يسلم في نفقات إعداد السيرة ، ولم يكن النشر
في إنجلترا وسحما يؤمن القضاة .

نكي بعد حبة التفتت هذه ، التي يتكبد

● من السيرة التي اختلف

الأديب الألماني « برنولدت » (١٨٩٨ - ١٩٥٦) أنه اكتشف كلبه بريجت في كثير مما رواه عن نفسه ، وأن كثيرين من اليهود الوثائق الكاذبة أصروا على تجاهل كلبها ، مما سبب له لك واضعاً للوقت . وأضاف : « قبله نيلز » الذي كتب سيرة ضابط المخابرات البروسية « ت . أ . سورنس » (١٨٨٨ - ١٩٣٥) أنه اكتشف أيضاً كلب لورنس فيما يتعلق من الاعتداء عليه جنسياً في بلدة هورما السورية .

ومع هذا كله يسلم كتاب السير للداركون في هذا الكتاب بأنه لا توجد طبعة مثالية أو مطلقة . وسواء كتب مؤرخ السيرة ٣٠٠ صفحة أو ثلاثة آلاف فيسقط الشك في صحة الوثائق فيها . ويظل هناك ما يمكن حله والمخلص به . لعدم اتمت .

هذه الملاحظات أو التشكيلات الثلاث هي أهم ما يواجه مؤلف السيرة الأدبية المعاصر في أوروبا وأمريكا في تناوله لأشخاص محدثين أو معاصرين . واعتقد أنها - أيضاً - أهم ما يواجه مؤلف السيرة عندنا اليوم ، مع الفرق في الدرجة ، بالطبع . فالمصروف على المعلومات - مثلاً - في بلادنا اليوم أشق وأصعب . وحسب الوقت في تجميع اللغة الخام وإجراء الملاحظات المبني من السيرة أصعباً وتشكلاً عندنا تصفية جسيمة . لا يقدر عليها إلا من نزل المال الوفير ، والمصحة الجيدة ، والآلة الطرية !

وإذا كانت هذه الملاحظات مثقلة للمؤلف ، فالقول بنا أن نسير السبل على الراغبين في العمل بهذا الميدان في التضييعات . ولعل أول سبل التيسر هي أن نشجع تأليف السير عن طريق المسابقات الدورية . ولننصح . وبغير هذا التشجيع الذي يجب أن يتكافأ مع الجهد والتضحية ، سوف نظل السيرة جنساً أليفاً مهملًا ، وربما صارت مقتصرة أكثر في حكم الانقراض . □

ما لفت السيرة ، هذه اللغة الخام والمصروف على طرفاتها المتعطف ، لأسباب الاطلاع على الأوراق الخاصة بوضوح السيرة . ومؤلف السيرة السعيد هو من تشمله أسرة بطلها بالمطلب والمساعدة فتسكنه من قراءة الأوراق الخاصة ، مثلاً حدث مع السيدة « لونجفورد » التي مكتبتها أسيرة الشاعر والمؤرخ السياسي الإنجليزي « ويلفريد بيلت » (١٨٤٠ - ١٩٢٢) من الاطلاع على كل متعلقاته عند إعادتها لبيوتها التي ظهرت عام ١٩٢٩ . وفي بعض الأحيان تزيد اللغة الخام من ساحة السيرة . مع أن معظم السير الحديثة تلي إلى الطول .

وأخيراً تأتي مشكلة الوقت ، فمؤلف السيرة يصرف حيلة ولها طويلاً في مقارنة الحوادث والمذكرات ، وما يظهر فيها من وقائع ، وشهادة الشهود وغيرهم من المعاصرين لهذه الوقائع . وكان مما روت « هيردي بير » التي ألقت سيرة الأديب الأمريكي الأصل « صامويل بيكت » أنها لم تقبل التسليم بأي حيلة - فكتب عليها - من « بيكت » إلا بعد الرجوع إلى ثلاثة مصادر على الأقل . وذكر « وولفد هيلمون » مؤلف سيرة



جعلت منه ذلك الشاعر العظيم، وجعلت من مسرحياته أعمالاً فنية متكاملة.

وجاءت مسرحية «عاملت» بعد «تاجر البندقية»، وقد كتبها في بداية القرن السابع عشر، وهذه المسرحية أكل النصف الأول من كتاباته وبدأ النصف الثاني الذي بلغ فيه قبا جديدة مثل مسرحيات «اير» و «تيمون الأثيني» و «عطيل» و «ماكبت» وبقية روائعه من مأساة إلى ملهسة. وإن مقارنة بسيطة بين مسرحية كسرحية «كوميديا الأخطاء»

وهي من المسرحيات التي كتبها في بداية عمله المسرحي، وبين مسرحية «العاصفة» وهي آخر كتاباته، لتبرز مدى الشوط من التقدم الذي قطعه شكسبير.

وهكذا يصحبنا المؤلف من أول الشوط إلى آخره مسجلاً مدى التقدم الفني الذي أحرزه شكسبير، ومدى التطور الذي طرأ على أسلوبه وعمل شعره وعمل تفكيره وهو يتقدم في العمر من الشباب إلى الرجولة إلى الكهولة حتى توفي في بلدته عام ١٦١٦.

رشاد رشدي

فن السيرة

Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960

Edited by James L. Clifford. Oxford University Press. 25s.

الكاتب. ولأن كاتب السيرة الثاني استعمل خياله أكثر مما يجب بدأ كاتب ثالث في كتابة سيرة لاندور متبعاً منهج البحث العلمي الدقيق في جمع المعلومات واختار ترتيباً زمنياً نعرف منه كل ما فعله لاندور من بعد عام، بل أحبنا يوماً بعد يوم ونقرأ هذا السفر الصخم الذي كلف صاحبه الكثير من الجهد والوقت والمال، نقرأ حتى الصفحة الأخيرة، دون أن نعرف شيئاً عن حقيقة لاندور الإنسان. وكان هذا النقص الوحيد، والكبير، هو ما حفز كاتب السيرة الثانية إلى إعادة كتابة سيرته. غير أن النقاد ما زالوا يمتدحون بضرورة كتابة سيرة أخرى لحياة لاندور.

وحين بدأ هذا النوع من الكتابة لم تكن هناك مشكلة ما تواجه كاتب السيرة، إذ أنها كانت قاصرة على كتابة حياة الظهاء والرجال الصالحين. وكان هناك تقليد متبع في التحدث عن حياة هؤلاء - كقدوة يحذروا الآخرون - تدور حول كرم شأئهم، وحميد سجاياهم. ولهذا لم يكن العجز عن جمع المادة حائلاً في سبيل كتاب السيرة. ونجد هذا واضحاً فيما قاله أسقف راقينا، حين لم يجد المادة اللازمة لكتابة سيرة سلفه، إذ قال: «لقد ألقت السيرة بنفسي، بمعونة الله وصلاة زملائي». وظلت

ما تزال المعركة التي بدأت في إنجلترا منذ قرون أربعة، حول كتابة السيرة مستمرة، وما تزال الآراء تتضارب في ملهية هذا النوع من الكتابة: أم هو فن أم صناعة؟ ومن هو كاتب السيرة المثالي: أم هو الذي يعالج مادته بروح العنان، أم هو الذي ينظر إليها كما ينظر أي باحث إلى المادة التي يحسمها ويرتبها في معمل أبحاثه؟ ومن سبها يستطيع أن يصل إلى الحقيقة كاملة؟ وهل هناك مثل هذه الحقيقة؟

وبينا المعركة تلور، تصدر كتب السيرة التي تختلف فيما بينها اختلافاً بيناً في المنهج الذي تتبعه، وفي الطريقة التي تصور بها الشخصيات المروقة أو المغمورة. وما يستدعي الدهشة حقاً أن نجد هناك أكثر من كتاب واحد عن سيرة شخص معين، فإذا قارنا هذه الكتب ببعضها البعض رأينا الاختلاف الذي يبدو في الصورة التي يقدمها كل كتاب لنفس الشخص، وكأن كل منها يتحدث عن شخص مختلف. وأبلغ مثال على ذلك كتب السيرة الخمسة التي ظهرت عن حياة الكاتب والتر سافيدج لاندور. فالفرض من كتب السيرة الثلاثة التي ظهرت في الأعوام الخمسة عشر الأخيرة أن تبين إلى أي حد فشل كاتب السيرة الأول، جون فورستر في إبراز الصورة الحقيقية للاندور، في مؤلعه الأولين عن حياة هذا

مناقشاته مع أصدقائه، واستطاع بموهبته الفنية هذه أن يمدح جونسون إلى الحياة فعرّفه القراء معرفة جيدة وراحوا يتحدثون عن صامويل جونسون وكأنهم كانوا يعرفونه معرفة شخصية.

غير أن أتباع بوزويل فشلوا فيها فنجح هو فيه، إذ كانت تنقصهم موهبته العجيبة في رسم شخصية من يكتب سيرته. ومن الأسباب التي جعلت كتاب السيرة يتصرفون عن طريقة بوزويل، بحجة الحركة الرومانتيكية التي جعلتهم يهتمون اهتماما خاصا بالمشاعر الداخلية للفرد، وكما عبر الشعراء في ذلك الوقت عن أدق احساساتهم الخاصة، وكشفوا عن أعماق نفوسهم، كان على كاتب السيرة أن يتحدث نفس الحديث عن الشخص الذي يكتب حياته. غير أن رد الفعل الذي تلى تلك الحرية في التعبير، رجع بكتابة السيرة إلى الوراء، فلقد عارض الفيكثوريون المزمعون هذا الكشف عن العواطف والمشاعر الخاصة، وكل ما يمت من بعيد أو قريب إلى المسائل الجنسية. وعادت كتابة السيرة تتحدث عن جليل الأعمال ونبل الصفات، مما أدى إلى ما يشبه عبادة الأبطال.

كتابة السيرة تسير وفق هذا التقليد المعروف حتى القرن السابع عشر. فلقد صاحب حركة الإصلاح والتقدم العلمي حينئذ اهتمام بانفرد وبمعرفة التوافع النفسية لسلوكه وتصرفاته. وبدأ مع ذلك الاهتمام بالمرء العادي، فكتب روبرت نورث سيرة اخوته الثلاثة. وكان كاتب السيرة إذ يعرض نواحي الضعف في الشخصية لا يعني تشميرا أو هجوما بل كان يرمي إلى غرض خلقي. فكان نورث يعتقد مثلا أنه من الأليد للقارىء أن يعرف عدد المرات التي سكر فيها الاسكندر من أن يعرف عدد المرات التي انتصر فيها لأنه إذا عرف النتيجة السيئة لشرب الخمر على حياة الاسكندر، أطلع هو عن شرها.

أما أول من جعل من كتابة السيرة فنا فهو جيمس بوزويل الذي كان لكتابه عن حياة صامويل جونسون أثر بعيد في نفوس القراء. فقد كان بوزويل يعتقد أن كتابة السيرة هي شيء أهم من مجرد سرد أحداث وحقائق. فكتب عن جونسون كما يكتب الروائي أو الكاتب المسرحي عن شخصية بطله، فصوره لنا كما كان في حياته العادية وفي

مكتب توزيع المطبوعات العربية

يعد سنويا بطاقات عربية جميلة تناسب جميع الأعياد والمناسبات السعيدة. البطاقات تمثل مناظر ورسومات عربية بالألوان بأحجام وأثمان مختلفة.

المكتب على استعداد لمساعدتك في الحصول على أي كتاب صادر عن أي دار للنشر في العالم العربي أو في بريطانيا. اكتب في طلبك البيانات إلى:

ARABIC PUBLICATIONS DISTRIBUTION BUREAU

7, Bishopsthorpe Road, London, S.E. 26., England

وزداد أنصار الرأي الأخير في مطلع القرن العشرين. ومن بين من قادوا هذه الحركة التي رمت إلى الحرية التامة في البحث عن الحقيقة وفي سردها علانية هو ليون ستراتشي الذي ظل تأثيره واضحا جليا في النصف الأول من القرن. لقد هدم ستراتشي عبادة الأبطال التي كانت سائدة في العصر الفيكتوري بحديثه الساخر عن بعض شخصيات ذلك العصر، التي أحاطها أهلها بهالة من التمجيد الرائف. وبالرغم من أن أسلوب ستراتشي أثار حقد الكثيرين إلا أنه سرعان ما أصبح من مؤسسي مدرسة لها أسلوبها الخاص في كتابة السيرة. والسبب في نجاح ستراتشي أنه كان ينظر إلى موضوعه بروح الفنان. فلم يكن يتقيد بالمادة الجافة الجافة التي تملىّ معمل الأبحاث، أو بالأوراق الصفراء التي يرى البعض فيها أهم الأسانيد. كان أولا يكون رأيه عن الإنسان الذي يكتب سيرته، ويجعل هذا الزعم دليلا في اختيار ما يختار من حقائق وأحداث، ثم يقدم لنا عن طريقها صورة جلية واضحة تنبض بالحياة. غير أن خطورة هذه الطريقة هي أن الذاتية قد

وأصبحت المشكلة التي شغلت الكتاب والنقاد هي مشكلة الحقيقة، واشتد النقاش بين من يطالبون بعرضها كاملة، وبين من يريدون إسداد الستار عنها. ومن بين هؤلاء الأخيرين ريدزورث وكولريديج. فالأول يقول إن الصمت من حق الميت، وأن البحث عن الحقيقة كاملة هو شيء قاصر على المحيط العلمي فقط. وهكذا تصبح السيرة موضوعا للدراسات النقدية، فتظهر في عام ١٨١٣ دراسة عن كتابة السيرة لجيمس ستانفيلد. وهي دراسة عن المشاكل التي تواجه كاتب السيرة وكيفية معالجتها. وأدى الكثيرون من كتاب القرن التاسع عشر بأرائهم في هذا الموضوع، ومن بين هؤلاء كولريديج وكادليل ولوكهارت وغيرهم. وكانت مناقشات هؤلاء تقوم في إطار خفي: إلى أي مدى يحق للكاتب أن يتحدث عن أخطاء وخطايا من يكتب عنه، وما الفائدة الحقيقية التي تعود على القارئ، وما هي حقوق الميت وأقربائه وأصدقائه ونسبهم الآراء بين محبي الكتاب، وبين من يشادي بأن الحقيقة أهم من جرح مشاعر البعض.

the story of Napoleon's Marshals

THE MARCH OF

R. F. Delderfield

THE

TWENTY-SIX

A dramatic and intensely interesting book about the rise and fall of the men that Napoleon made Marshals of France, the men who shared in the glory of one of the world's greatest dictators, shared too in his attempt to conquer the Middle East.

25s., fully illustrated.

hodder and stoughton

English Language Teaching

Issued quarterly, subscriptions (6s per annum post free or 1s 6d. each copy) should be sent to OXFORD UNIVERSITY PRESS, PRESS ROAD, NEASDEN, LONDON, N.W.10.

Oxford University Press, in association with the British Council, are now publishing this well-known journal. It consists mainly of articles on the theory and practice of teaching English as a foreign or second language at all levels—in schools, evening classes and the lecture room. There are also book reviews, news items, correspondence, and answers to readers' questions on English usage.

Teaching of Structural Words and Sentence Patterns Stages 1 & 2

A. S. HORNBY

6s 6d each

This book aims at helping the teacher by suggesting procedures and devices for teaching the various items that are listed in modern syllabuses. Stage I deals with items most likely to be taught in the early stage of an English course. There is a table of phonetic symbols, notes on stress symbols, and substitution tables which summarize new material in each chapter.

Stage II carries on from Book I, broadening out much of the material already introduced and adding new material, and using more advanced vocabulary. Sketches illustrating various points are given in the text.

Exercises in English Patterns and Usage

R. MACKIN

Books 1, 2 and 3 each 2s 8d

Book 1 covers present, past and perfect tenses; patterns of simple tense structure; phrasal and inchoate verbs.

Book 2 covers compound and infinitive sentence patterns including conditional and relative clauses, adverbials; stress; and further treatment of phrasal verbs.

Book 3 deals with phrasal verbs again, prepositional and adverbial uses of particles (in, off, down, etc.), positions of adverbs of manner, the uses of direct and indirect speech, and the active and passive forms of verbs and when they should be used. A key to the exercises is in preparation.

The object of these exercise workbooks is to consolidate the knowledge of structures and verb usage which students have learned but may not have mastered.

These are U.K. published prices



OXFORD UNIVERSITY PRESS
AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE
LONDON E.C.4

تعنى فيها على الموضوعية، فيقدم لنا الكاتب الصورة التي يراها هو عن الشخصية التي يكتب عنها. وجاء بعد ستراتشي من عالجوا النقص في أسلوبه، ووضعوا الأسس الحديثة لكتابة السيرة. ومن بين هؤلاء أندريه موروا وأميل لودفيج وهارولد فيكلسون وقبرجينا وولف ودافيد سييل. والحرب التي تقوم بين هؤلاء وبين المؤرخين تبين انقسام الرأي الشديد في هذه الآونة، وخاصة تلك التي تلت الحرب العالمية الثانية. وكان رأي لودفيج وموروا مثل رأي ستراتشي، وهو أن السيرة فن، مثل فن الرواية والشعر، يجب أن يعطى لكاتبها مطلق الحرية، ومن الغباء أن نطالب فتانا بأن يمتنع عن حقيقته. ويمتسح رنار ديفوتو على ذلك، وهو في اعتراضه هذا يعبر عن وجهة نظر المؤرخين، فيقول إن كتابة السيرة ما هي إلا عملية جمع المادة من مختلف مصادرها، ومعالجتها كما تعالج المادة التاريخية. وبين هذين الطرفين المتناقضين وقف الكتب الآخرون. ويمثل قرجيب وولف حيرة هؤلاء وترددهم بين الرأيين. فبينما كانت تؤمن في عام ١٩٢٧ أن كاتب السيرة فنان، عادت تقول، بعد ثلث عشرة عام، إنه ما هو إلا صاحب حرفة ماهر. ويؤمن كاتب آخر، جيمس فلكستر، بأن كاتب السيرة هو إلا حاور يستطيع بمهارته الجمع بين الصعات المتناقضة، بين الحقيقة والخيال، بين روح البحث العلمي وملكة الخلق المسرحي. ويسود في العقدين الكدث والرابع الاعتقاد باستحالة الجمع بين الفن والتاريخ، غير أن هذا الاعتقاد يتلاشى في العقدين التاليين، حين يدور

الحديث عن فن التاريخ. وتضيق الهوة بين الطرفين، وتتقارب وجهتا النظر. ويرى كتاب السيرة أن هناك طرقاً متعددة، وأنه من العسير أن يوجد تقليد واحد في الكتابة يتبعه الجميع. وسوف تستمر الكتابات التي تسيطر عليها الروح الفنية، وتلك التي قصير وفق البحث العلمي. ونشير هنا إلى نوع هام من كتب السيرة، وهو الذي يستفيد كتابه بآراء علم النفس. ونحن لا نعني هنا تلك الدراسات التي راح كتابها يستعرضون فيها محصلهم من الكلمات والاصطلاحات التي لا ترد إلا في كتب علم التحليل «نفسى»، وبيافون في اعتمادهم على آراء فرويد، إنما نعني الفائدة التي تعود على كتابة السيرة من الاستعانة بتقديم الدراسات النفسية. فلقد تقدمت هذه الدراسات تقدماً كبيراً بحيث أصبح من الخطأ تجاهلها في تلك الكتابات بالذات، التي ما هي إلا محاولة عقل أن يفهم عقلاً آخر. ولن يستطيع كاتب السيرة أن يقدم ما دراسة عميقة شاملة، إلا إذا كان ملماً إلماماً علمياً صحيحاً بدراسات علم النفس عامة. إن مشكلة السيرة هي مشكلة البحث عن الحقيقة، وهو الخلل في توافق الجدار، لأن الحقيقة المطلقة أمر قد لا يكون له وجود. والكتاب الذي بين أيدينا يعرض لنا تطور هذا البحث في القرون الأربعة الأخيرة. فقد اختار مؤلفه جيمس كليفورد وجهات النظر التي صاحبت هذا التطور منذ القرن السادس عشر حتى يومنا هذا، ورتبها الترتيب الذي يساعدنا على فهم حقيقة المشكلة التي سوف تظل قائمة ما دام هناك تطور في الفكر البشري.

شفيق مجلى



مكتبة الادب



في السيرة

احسان عيسى - ١٧٧ صفحة - دار بيروت للطباعة والنشر بيروت

تحتل التراجم والسيرة ، بقاوعها المعروفة من أدبية وفنية وتاريخية ، مكانا مرموقا بين الآداب العالية وتواريخ الأمم ، لأنها ستأون دراسة السواحي العفراء بالحياة ، والنايسة بمقولات اللحن والافاعيس الفنية والزرجية ، حتى ان المدارس للادب والتاريخ لا يسهه الا ان يتمتع ناحية السيرة والتراجم ويمنح من التعارب الصدقة التي تحفل بها .. وربما كلى وقع الاصرارات التسمية في ظل السيرة اكثر فاصلا من سائر الانواع الادبية ، بسبب من سمول السيرة لظاهر النعمو الانساني من عهد الطفولة والبطولة الى مراتب الصبوح الكهني والسي .. وحسبها انها لجمع في التجربة الحياتية اوتاما من الامتداد العفري في مجالات اسعوم وسهيدب والمثالية ، عتيت التأثير السعي اسطولي في بعض السيرة اسريخه

ولعل الافادة من دراسة السيرة ، وبخاصة السيرة العبة القريه العهد بالحرف العربي ، ضرورية للهم مقهر من مظهر حباننا الادبية ، الذي يستلظب التعريب الذاتية المتخبة يمداهلانسجالحاير للمهمهمة والانسانية .. ولا يقلل من اهمية ذاتية السيرة فقد كبريتور سلسلوي الجماعية في الاهداف والقتل .. فقد تزول صادر الانشال من الانشال .. وقد يفقد التمرد عسي التمرد الانثوي ، ولكن شئت واحد لا يزول هو جدار التعارب العبة ، وطريفة التعير عنها ، وكل ما سحدث ان المفهومات الجماعية سنعكس على تلك الجارب وتصفها بلون جديد .. [العدة ص ٦] .. لهذه النواضع القنصية ، ولايمان الدكتور احسان عيسى ببيعة وقوة السيرة ، طلع عليها بكتابه الطريف « في السيرة »

ينهل هذا الكتاب على خمسة فصول وهي : تاريخ السيرة عسبد السليمن - نحو السيرة الفنية - الدرجة الفنية في السيرة - السيرة السانية ، مائة ثامة - السيرة الذاتية في الادب العربي ، ثم يعقب سبك فهرست للمصادر والادلام .. وسعد ان الدكتور الفاضل لم يكتف نفسه وعده التحليل المستقصي والدراسة التحليلية الصيقة ، انما صمزع - باصرافه - بين العرض التاريخي والتعير في لتقصي لبعض السيرة الجادج ، ميسا بقرنه في السيرة بين الادب العربي والادب الغربي من جل سمول النظرة والاكثرمن الانشال. ولكن هذا التعمور والنظرة العجلى قد اساه الى الدراسة اسارة لا مبيد عنها ، لانه العدها من عتعر هام ، وهو الاستيعاب الدقي لاطراف الموضوع والتناصل في درس الجوابب الانشالية في السيرة . وبما لذلك اصطبقت الدراسة بصيغة عامة يصعبه « فوبوغرافية » خالصة من الارتكار احيان على مدامك الموضوعية انسجه . ولعل المؤلف مصلور لهذه الهذوات ، نظرا لصعوبة التلام بصورة شاملة ببن السيرة . فهد يولي اهتمامه الى معالم كثيرة ولكنه يسى عن غير قصد او لراي براه ، عطة او اكثر من العالج والشعوس والمجومات المثلية .. وهكذا انظر الى التصوير « التاريخي » ثفن السيرة ..

ليز ان اللحن التناهي الذي يزخر به الكتاب ، والاسلوب السهل الذي يحيل الى حد السلاجة تعلمة الحية للنسي ، قد مكن للكتاب سيب

الجاذب واتلوه التسويق في ذهن القارئ ، فصلا عن روح البلد التي تبرز بين تسمليته الكتاب .. فمراه باده بعمر من جانب بغداد ، ويمقد تعيره في التقدير ووضعه الاصرارات دون بوهان كما صبح في كتابه عن سيرة معاوية ، فمخرج من نقد المؤلف يان المقدر انما ابتد، يعاكم شخصية معاوية وهو ماضي له وعلى خطا وقع فيه وهو ان معاوية قدبر لا مظيم ، واوّل شرط براه الدكتور احسان عسبد في حكايا عسبدى الاشخاص ان تعرد من الشعب والفضى وبماج سع الاشخاص بالتعاطف .. وفره اخرى نجد المؤلف ، يساكم ، ويغافل ، وبناش كتاب السيرة من خلال عرضه لآلوان السيرة .. ومع ذلك تراه اهابنا بعنى بالتسليم بصحة تعقائى التي يتدلسها حتى كفلها في طرجه يمسك الآراء ، لا يعطيسا رأيا شخصيا محضا ، بل هو عسى بالتصوير والاستيراد في السيرة الامثلية ، وقد تكون هذه الطريقة السبعة ، من مقابل طيبة النفس وسلامة الس ، والحكم التقدي كما تعلم يستدعي دوما النظر بعين البعثر ونجسته والمردية والجلالة في استيعاب التعقائى . (١)

ان الحديث عن اسيرة شيعه ينقل على القارئ فهمه ، سد ان مائة الكتاب في اختيار التعادج والاصول ، فما اكبت الموضوع سمولاعطوية، فقد انزم المصادر العرولة والراجع الذاتية الحصول ، فهي لا تصر الدراسة على الفهم والتلويق .. فاقبت ان الفضاء الفكري مكن بيسطة وتلويقه بقم رائق سهول عى المثلى فهمه ، اذا بوفرت لدى المدارس تعيره عى الاحسار واللمح والمعاد السالغ .

سجل القون في هذا الكتاب ، انه يحفل الجمدة والطلاقة وسعور سائل ولكنه لا يعدم لفضا في استنكاه اقوال الموضوع والنوص لسي بحال العموان

ندرة - العربي

عبد الرحمن علي

ايناسى اناو شبكة وشعيرة

بروي فرج دزوك - ٢٨٨ صفحة - حجم عير - سلبند وزارة المعارف العراقية على نشره - بكر الكتاب النسائي للطبعة والنشر بيروت

ان كل مثقف واع بيوه اناو شبكة مكان الصدارة بين النصوص العرب في العصر الحديث فهو شاعر فاد وفصاحة مقعمة بمسبوق اسعيرة ، نابضة بالحياة ، ثنية بالاحاسيس والافاعلات فيها كل مقومات الخلق الفني الكبير مع استنفارق رائع في التوجمل والتصوير ، وابشاع في المثكلة ، ولتظم في الوسيقي ، وله طريقة خاصة في تلوين الصور وانوار معاني مسهدة من فلسفة الحياة واسرار الطبيعة الخالصة التي كسش تعاش طيفها العجمل معلقا في افاق الخيال المتجبع « سابعا في سرفاب انشال والاحلام ، صادق التعير عن حالات انسي الانيسة - حاتمس العواطف بالذفات الشعورية

ا طار معاه الانساد عيسى الشعوري السيرة في الادب - عسبد اكور - بموار ٥ بين حبان وعسبه ٨ بين تعيد ولعبه لراي عسبه تدكور احسان عيسى كانه ٧ في السيرة ٢ سعب فيه الى ان كسعب جبران طين جبران - ليحائيل بعيمه قد اسعول عسبد اسير السيرة وصعده بالشعيرة وانطق في قرع اعقائى . ففي الآراء انظر بشعب الشعوري سجال حسب مائة الشك ونسجرح وكعب الحقائق

فن السيرة

الدكتور محمد حسن مني

ترجع جذور الترجمة الى فكرة البحث عن الخلود * ومنذ خمسة آلاف سنة * تولد المصريون القدماء في مقابرهم تذكارات شهرتهم مع زمود تراثهم ، ليضمنوا مرورهم الآمن الى الخلود * وليس ذلك بالترجمة حسب المفهوم الحديث ، لأنهم لم يحاولوا وصف شخصياتهم وحياتهم الجارية ، ولكن هدفهم كان يدور في دائرة السيرة ، لأنهم أرادوا أن يصوروا في الأرض وفي السماء مجد أفراد حقيقيين ؟

ما الفارق إذن بين الترجمة وبين التاريخ ؟ الواقع أن هناك نوعاً من المزاوجة بين السيرة أو الترجمة وبين التأريخ ، فالعقد يصنع التاريخ وكذلك القوى الاجتماعية ، ولتقص حياة انسان ، ينبغي أن نقول شيئاً عن المسرح الذي مثل عليه قصة حياته * وعمل كاتب الترجمة كما يقول (Muzzey) هو أن يحصى نتائج القوى التي تتكون من الشخصية ومشاكل العصر ، بمعنى أنه لا يعالج حقائق الحياة وحدها ، بل يصف الرجل نفسه أيضاً ، شخصيته وأخلاقه وفروده ، لأن الناس مقرمة بالناس وذلك هو ما يجعل كنانة السيرة منها مستقلاً عن التاريخ *

وأحسن كتاب الرواية قد تفوقوا في أكثر الأحيان على كل كتاب النواحي السيرة في الك كسرة * لأن في يديه أن يحيل البيت الى حي وأن يهسه على من يعالج حياة الناس من كتاب السير * ولذلك فمن الطبيعي أن يكون للرواية تأثير عظيم على السيرة * والسفر في تجاح الروائي يكمن في خياله غير المقيّد ، قريباً يخلق ما يبدو له من شخصيات معقدة ولكن تعقيد هذه الشخصيات لا يتجاوز الحدود التي يرغب فيها مبدعها * ولكن كاتب السيرة مقيّد بما لديه من البيانات التي يستخرج منها جوهر موضوعه ، ولديه أيضاً أفضلية لتحقيقه ، وغالباً ما يقتصر الى العناصر الحية لما يحاول أن يعيد بناءه من تاريخ الحياة ، والروائي يستطيع أن يستخدم الخيال كما يشاء ، ولكن خياله كاتبة السيرة عصبوك الرغام ، لأن السيرة هي إعادة تقديم صورة

لحياة إنسانية ، ونحيل صدماتها من خلال أعمالها ومن خلال العالم الذي عاشت فيه . وكل كتاب السير ينبغي أن يكونوا علميين فيما ينشدونه من الحقيقة وما يعمدون عليه من تحقيق للأدلة والشواهد ، وفي نفس الوقت ينبغي أن يكونوا فنانين لأن عرص الملامح أمر جوهري ومسئولة كاتب السيرة في ذلك كبيرة لأن في يديه أن يحيل الميت إلى حي وأن يهبه الحلود .

استمد من التراجم من هذه الصلة القوية بينه وبين الفن الروائي كما قلنا ، خاصة في أياما هذه فكثر التراجم العربية تستخدم ذلك المنهج الروائي لأنه يسمح بملء الثغرات التي يعاينها كاتب السيرة بعنصر الخيال القصصي ، والفرق بين هذه التراجم والقصص كما تقول (Mrs. Stern) « أن القصص يكتب الأفكار والحوار الذي كان يحدث لو أنه يطل القصة . أما كتب السيرة الروائي فيكتب الأفكار والحوار الذي يعرف أن البطل أداره من خلال الأثبات التي جمعها » ، وقد علم المسرح كتاب السير قيمة الحوار في صيدير الشخصيات والتعميل الحي والتفاصيل الشخصية في عرص الحقيقة عن طريق جميع كثير من الدقائق الصغيرة في وحدات منطقية كما حاولوا الاستفادة من علم النفس في تشریح داخلية الإنسان الذي يترحلون له ومن هنا ظهرت « السجوى » في السير المعاصرة ، خاصة بعد أن طوى « فرويد » بصوته على التراجم مع بعض مرئيه ، حتى لقد قال (H. Ellis) « أن الترجمة هي فرع من علم النفس التطبيقي » . ولكن الحقيقة أن القصصيين والروائيين قد سوا أن الترجمة ينبغي أن تقام على التسجيلات الوثائقية بها ، ولي تكاد تنحصر في التراجم الشخصية والمذكرات والخطابات الخاصة والاسراج التي على وجه الخصوص تم المحلفات الشخصية .

ومن المؤكد أن البطل إذا كان قد حكم فسه الشخصية فقد قدم خدمة كبيرة للكتاب ، ولكن من المؤكد أيضا أنه يستحيل أن يقول إنسان كل الحقيقة عن نفسه . وقد كان أحمد أمين صريحا مع نفسه ومع قرائه حين اعترف أن كتابه « حداثي » لا يصور كل الحقيقة وإن كان قد ما فيه حقيقة . ومن الواجب أن نتساءل لماذا كتبت هذه الترجمة الشخصية : وكيف كتبت؟ لأن التذكر للماضي لا يمكن أن يكون عملية سلبية ، فالذاكرة تحتاج إلى أن تنشط وتطبع بحالة الكاتب وقت تسجيله لماضيته . ومن الممكن أن يقول الإنسان كل ذكرياته عن طفولته ولكن عندما يدخل في سن الرجولة فسوف الاحساس بالمسئولية يفرض قيوده . ومن هنا كان من المهم جدا أن يقابل كاتب السير بين مادة الترجمة الشخصية وبين غيرها من المصادر خاصة إذا حاول كاتب الترجمة الشخصية أن يتصف نفسه أكثر مما حاول أن يكون أمينا ودقيقا .

وقد تكون اليوميات والمفكرات أكثر ثقة من التراجم الشخصية ،

مهي تكتب دائما في أوقات الصلح بالأحداث التي تصفها ، ولذلك فهي أقل
عرضة لآفة التذكر الماقص . وكتاب التراجم الشخصية نادرا ما يكون
أمنه في تدوين أفكارهم الحقاء ومحاطراتهم العاشلة ، ولكن اليوميات تسلم
أفلامهم للورق فيس أن يدركوا أخطائهم ، وبالرغم من أن اليوميات بتفصيها
عادة التكامل الموجود في التراجم الشخصية ، وبالرغم من أنها كثيرا ما تحتوي
على أشياء سطحية في الحياه ومضجرة ومكررة ، فإنها دائما تكشف الكثير
عن كتابها ، والنقصيات الصغيرة التي قد يصير السامع ، والمساحات
الكبيرة المخصصة للأمور النافية ، والأشياء التي ليست لها أهمية تاريخيه
هي أشياء حيوية عند كاتب الترجمة ، فاليوميات في الواقع تسجل تطور
الشخصية في بعض جوانبها .

وإذا كان الكثيرون لا يكتبون تاريخهم في شكل تراجم شخصية ولا
في صورة يوميات ، فإن كل الناس يكتبون الخطابات وهي تحكي كثيرا عن
الحياة بصفه مباشرة أو غير مباشرة . وكاتب الخطابات مرتبط بالعاصر
ربما أكثر من كاتب اليوميات ، فهي تظهر المرء في شكل من التفاعل مع
معاصريه ، ولذلك فهي تقدم دخلا للشخصية أكثر من أية وثيقة شخصية
أخرى . ومن الطبيعي أن خطانا من رحى إلى روحه بحسب عن خطاب خاص
بالعمل ، وكلما كان الخطاب مرسلًا من الكاتب إلى شخص وثيق الصلة به ،
كلما كان أكثر حادثة .

يقول المساقد الإنجليزي (R. Rait) : « في كتبها يكتب المرء لنفسه
شديد الصلة به فإنه يقول أشياء لا يقولها للمطبعة ، ولكنها ليست بالضرورة
آراءه الحقيقية » فإنها غالبا ما تكون تحيزات صوفية » ، وينبغي أن يثق
كاتب الترجمة ليسأل نفسه : ما هي بالضبط الصلة بين صاحب الترجمة
والشخص الذي يكتب له الخطاب ؟ والإجابة عن هذا السؤال لها فائدتان
الأولى أنها تساعد كاتب الترجمة على أن يدرك أهمية الخطاب نفسه وتلك
قيمة تاريخية ، والثانية أنها تزيد إدراكه لشخصية الكاتب ، وتلك
قيمة نفسية ، لكن الخطابات مثل الوثائق الشخصية الأخرى ، يمكن أن
تكون مضللة ، وهي خطيرة على وجه الخصوص إذا استخدمت قرينة وحاول
كاتب السيرة أن يبني عليها أمورا هامة .

وقد أوضحت الآلة الكاتبة شخص ثالثا بين الكاتب والقارئ - ربما
كان مسكوتيرا - وأصبح الوصف شديد الاختلاف منه حين كان الكاتب
يمسك بقلمه ليبوح بأفكاره وانقا أن قارئها هو المقصود وحده ، فالخطاب
الكتوب على «آلة الكاتبة نادرا ما يكون شخصيا في الحقيقة وإن كتب على
علافه «شخصي» ، وإلى جانب ذلك فالخطابات على الآلة الكاتبة عرضة
لمزاحمة بين الوقت الذي يبلى فيه والوقت الذي يوقع فيه ، وما كتب
بالنداع يمكن أن يقوم ، ثم إن الآلة الكاتبة قد زادت من حجم البريد ،
وعندما تكثر الخطابات التي تحتاج إلى ردود من رجل مشهور فإذ مسكوتيريه

يقوم بالهمة ، وهو لا يصنع أكثر من القاء نظرة خاطفة عليه عند التوقيع .
وقد قرب والتليفون، موب الترجمة السياسية الحية بخلاف ما يرى - احسان
عباس - لأن السياسي لم يعد يكثر من خطباته فهو يستلهم المسرة ، ثم
يستخدم الطائفة في السمع لمخاضات بعد أن قرئت المسامات ، ولذلك
فالمرصوعات التي يعبر عنها عن طريق الخطابات محدودة على ما فيها من
نقص في التعبير الصريح لتدخل السكرتيرين ، ولكن الخطابات مع هذا
تبقى لها أهمية حيوية ، وتستطيع أن تجيب عن كثير من الاسئلة الخاصة
بفهم الشخصية .

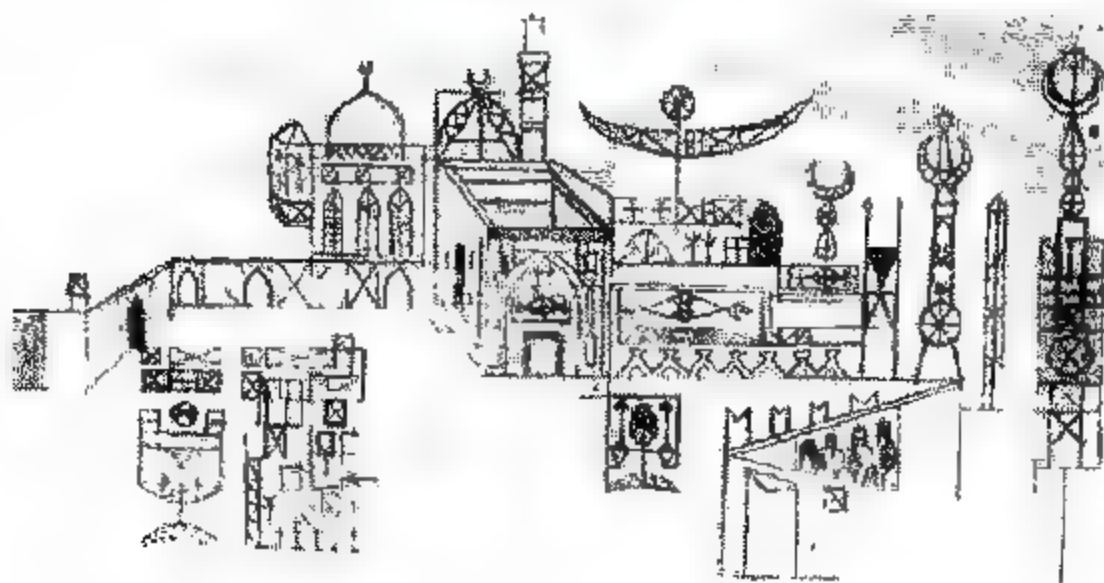
والانتاج المطبوع يعطي كاتب الترجمة كثيراً عن المترجم له ، خاصة
الكتب الأدبية . ورجال السياسة ان لم يتركوا كتباً ، فقد تركوا خطبا ،
وحتى غير الادباء في كثير من الاحيان ، قد اتصلوا بالنصحف بوسيلة أو
أخرى . ومن الطبيعي أن كاتب الترجمة ينبغي أن يقرأ النسخ صاحب
الترجمة ، واذا كان (Maurois) لم يلتفت الى شعر شللي كثيرا ، فان
كاتب السيرة لا يمكن أن يعتبره قد وصل الى الحقيقة كاملة . وقد كان
«شاموبريان» دقيقا حين قال : ان الكتاب الكبار يضمنون تاريخهم في أعمالهم
ولا يصورون شيئا تصوير جيدا كما يصورون موبهم - « فروع الأمثلة التي
يستخدمها ليصدر آراءه ربما ساعدت على فهم ماضيه ، وأسلوبه والتفاهه
لموضوعاته كلها تمس على ادراك بعض جوانب الشخصية ، ومن المؤكد أن
انتاج طه حسين يختلف عن اساج العقاد وأسلوبهم أشد اختلافاً وأسلوب
العقاد المتجه صورة من شخصيته كما أن أسلوب طه حسين الفني أشد
الاحتاج بصورة من شخصيته أيضا .

ومخلفات الفرد الأخرى مع مظهره الفيزيقي يمكن أن تعين على فهم
الشخصية . دوقه في ملابسه ، أناته ، كتبه كلها لها دلالاتها ، وتعليقات
أعضاء أسرته في غاية الأهمية لكاتب السيرة مثل المذكرات المكتوبة ، ومن
نحية أخرى فان تعليقات أعدائه لها قيمتها في إبراز بعض الجوانب الخفية
وحفظ التوازن في كتابة السيرة .

ومن المؤكد بعد هذا أن الدراسة الطويلة وحدها لا تقود الى فهم
الشخصية . فان شخصية الفرد شديدة التعقيد والتنوع دائما ، ولا تفهم
الا بمجهود كبير ، وكسب كان دقيقا (T. Malone) حين قال : « ينبغي أن
تعيش مع الشخصية في الخيال مدة كافية » حتى تفهم منها انطباعاتها وتذكر
مكوناتها .

والسؤال الذي يبقى بعد ذلك يدور حول منزلة السيرة في المجتمع
الحديث وأهدافها . ومن الحق أن التراجم قد كثرت كثرة كبيرة بعد
ظهور الرومانتيكية في أوربا ، فقد منحت الفرد أهمية خاصة بل بلورت
الحياة حول الفرد - ولكن رأينا أن ظهور المذهب المادية التي جعلت الاقتصاد
محور التطور لم تنقص كثيراً من قيمة الفرد باعتباره حركة ديناميكية في

عملية التطور أيضا • وإذا كان المجتمع الآن قد أصبح اشتراكيا ، ولم يعد العود هو صانع التاريخ ، بل أصبح المجموع هو الوجه ، فإن الاشتراكية نفسها لم تحاول أن تلعب قيمة الفرد في المجتمع • كل ما حدث أن من التراجع انفصل عن البناء وأصبح مستغلا بدمائه نماء كالفصيلة أو المسرحية وبه دوره القعالي في تشريح النفس الانسانية وفي بناء الانسان • ومن هنا لم تعد قبل تقديم المثل باعتبارها الهدف الأول في السيرة ، وإذا كانت السيرة العربية قد ارتبطت بهذا المعنى ربما ، منذ أن كتبت سيرة الرسول ، ثم بعد في عصرنا هذا نقصد الى ذلك المعنى أول ما نقصد ، وانما نقصد الى الحقيقة في دأها أولا وإلى التفسير والتشريح أو التحليل ثانيا ، وإن كان وراء كل هذا ما يعرض الثقة في النفس الانسانية حين ندرك أن دور كل منا يجب ألا يمر بآبئ خاملا ، على الرغم من النهاية المحزنة في قصة الحياة •



من ملك كتيبة

فن كتابة السيرة الذاتية

سناء صليحة

كتب السير الذاتية من أكثر الكتب امتناعاً وجاذبية للقارى بصفتها علمية ، إذ تلقى مريضاً من الأخصاء على شخصيات مشهورة ، وتكشف احوالهم الحفية والأبعاد المأزرة في شخصياتهم ، بل ربما كثيراً ما تكون الدافع لاستشارة اخصائهم القارئ بكتاب جديد ، فيحاول التعرف عليه وقراءة أعماله لأول مرة أو مرة ثانية من خلال منظر جديد

ومع ذلك فإن فن كتابة السيرة الذاتية من اصعب الأمور وأكثرها إلماً للجدد ، من حيث المجهود الذى يجب ألا يتجاوزها الكاتب عند تناوله للشخصية أو من حيث تناوله للشخصية من

خلال منظور سيكولوجي . أو من منطلق أدنى تحت هذا الطبع بالإضافة للمشاكل التى يواجهها الكاتب مع الذين تربطهم صلة بالشخصية موضوع البحث .
رغم من أهم القضاة لطروحة على الساحة الأدبية اليوم في الغرب ، فلسفة دراسة حياة الأديب من خلال أعماله الأدبية ، واستنتاج الصلوب الذى مر بها من خلال التجارب التى تعرض لها الشخصيات التى لديها قد معاقلة الرواية أو الذاتية . وهنا يظهر التناقض الواضح بين وجهى النظر

الانجليزى ساكسوية من جهة وبين الفرنسيين والألمان من جهة أخرى .
وهنا متشدداً باعتبار أن العمل الأدبى - و حد ذاته - قيمة لا يجب التعرض لها أو مناقشتها - أو تسجيلها لأى غرض - إلا من حيث قوامته من ناحية الشكل الأدبى وجوهراته . فذلك أنه بمجرد اكتماله تحول لكتاب مستقل تماماً عن كاتبه .
وحول قضايا فن كتابة السيرة الذاتية ظهر مؤخر فى إنجلترا كتاب للفائدة جيفرى ميرز بعنوان ، فن كتابة السيرة الذاتية ،

جيفرى ميرز يميز في مقدمة كتابه موج كتاب السيرة الذاتية من خلال تجاربه الخاصة في هذا المجال فيقول أن كتابة السيرة الذاتية في تناوله حياة الفنان تجمع بين روح المصطفى والصبر وقد يكون في تشبه جيفرى ميرز بعض البسيط والبالغة التى تصور أنه يحاول من خلالها اقريب جوهر ذلك الفن للقارئ وعرض وجهة نظره التى ترى الشخصيات يرى ذلك فى أى المخرج الذى يتناهى الكاتب في هذا المجال - سواء أكان منتج التحليل السيكلوجي أو التحليل الأدبى - مهمته الأولى هي إبراز الجوانب الخفية والأبعاد المتعددة في حياة الشخصية موضع الدراسة

يتضمن الكتاب ١٢ مقالة بأفلام عدد من أعلام كتاب السيرة الذاتية في الغرب اللذين يقدمون تجاربهم ونصائحهم التى واجهوها عند دراستهم حياة عدد من الشخصيات . وذلك بأسلوب شئ انه بالأسلوب القصصى وهنا نجد الإشادة لمقالة ولين ميرز عن سيرة حياة ج

ب بيس ومقالة جيب تايل عن حياة لورنس العرب والمصاحب الذى واجهها المكاتب من جانب اقارب لورنس عندما بدأ في تسجيل شخصيته

ولعل من أهم مقالات الكتاب ، تلك لمقالة التى كتبها فريدريك كارل وفرفى فيها بين التحليل السيكلوجي للتحليل والتدخل الأدبى ، وفى ضمنها الكتاب نقراً هائلاً من التطورات النفسية

وأخيراً فإن كتاب فن كتابة السيرة الذاتية قد جمع بين خطوط القصة وجاذبية الموضوع مما خرج به عن نطاق التخصص المحدود وجعله كتاباً للجميع

فى استتطاق النص :

حى بن يقظان :

سيرة ذاتية لابن طفيل

عبدالله إبراهيم *



التي تحصل بالنص، وتكونه، تعد من الأمور المبهجة للارادة للبحوث التي تهدف إلى تحقيق إعادة نظر في موروث الماصى، بما ينسجم بالقوة والديمومة، وينشط البئر الدلالية الكامنة فيه، سعياً وراء كشف قيمته الأدبية.

إن هدفاً مثل هذا هو الدفع وراء إعادة النظر فى نص (حى بن يقظان) لابن طفيل، وقراءته قراءة جديدة، استناداً إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلف عما كان يقرأ فيه من قبل.

إن النظر إلى النص المذكور، عبر منظورين متلازمين، هما بُعد النص سيرة ذاتية - فكرية لابن طفيل من ناحية، وتعبيراً ذاتياً إشراقياً يحمل رؤية المؤلف من ناحية أخرى، أقصى، عبر الاستتطاق والتأويل، إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التي تغلب هذا الأمر وتفسرها ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية، بما يجعل النص نفسه إطاراً لبؤرة شاعرة، ولكن موهبة، هي التجربة

- ٩ -

تظهر النصوص الأدبية كبرى فى التاريخ، دون أن تحصى مباشرة لإشكاليات التجسس، إذ إن البحث فى أمر الأجناس الأدبية بحث حديث، تأخر كثيراً عن عصور النصوص القديمة، والطرف مجدداً فى جنسية النص الأدبي، واستطاقه وتكوينه، أمر يمدى النص بعوامل القوة أكثر مما يضعف شأنه، ذلك أنه، يخصب المظاهر الحفية فيه، التي صمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتاريخ النص وطرائق تقيمه، بيد أن استهدافاً لا يقوم على فرائض ينطوى عليها النص، يمدّ ضرباً من «التفويل» الذى قد يلحق ضرراً قادحاً بالنص نفسه، كما أن استتطاقاً لا يأخذ فى الاعتبار دور العناصر المكونة للنص، فى علاقاتها بالدائرة الإبداعية التي تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث، سيعضى إلى مزيد من الأوهام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر واللامع والعناصر

« كلية الآداب - ليبيا »

الوجودية والفكرية للمؤلف. وقد استدعى ذلك بسط
أرضية البحث، بالوقوف على الملامح العامة للرؤية
الإشراقية، كما تجلت لسهروردي، ولم يأل البحث
جهداً في توصيح كل ما يتصل بالنص، مما له علاقة
بعلغة لإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التي
احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بنية توصيح
للموجّهات الخارجية التي تجعل من ذلك النص سيرة ذاتية
لأبن طميل

- ٢ -

يعرف السهروردي (٥٨٧ = ١١٩١) الإشراق بأنه
«شروق الأنوار على النفس بحيث تنقص عن منارعة
الوهم»^(١). وهو يقتزن بالكشف الذي هو «ظهور الأنوار
العقنية ولعائنه وبعضائنه بالإشراقات على الأنفس عند
تجردها»^(٢). وتكون الحكمة الإشراقية، بما لذلك:

«حكمة إلهية، لأنها تتشابه معرفة الله
والحقائق الربانية وذلك يتمسك الحياة
الدخلية، حتى تتحول النفس إلى مرآة،
تتعرض عليها الحقائق الخالدة»^(٣).

ولا يكون ذلك ممكناً، حسب السهروردي، شخ
لإشراق، إلا بـ «الانسلاخ عن الدنيا و «مشاهدة الأنوار
لإلهية»، ثم الوصول إلى حال من الكشف «لا نهاية
له»، يتحول فيها العابد إلى «حكم متآله» يعقد القدرة
على جسده، لأن بدنه «يصير كشمس يخلعه تارة
ويلبسه تارة». ثم يخص السهروردي إلى القول: إن
الإنسان لا يمد من حكماء الإشراق «مالم يطلع على
الخميرة المقدسة، ومالم يخلع ويلبس، فإن شاء خرج إلى
النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد»، ثم جعل ذلك
بالقول إن قدرة الإشراق «تحصل له بالنور الشارق عليه»،
وبعض مسائل

«ألم تر أن الحديد الحامية إذ أثرت فيها النار
تشبه بالنار، وتنتضي وتخرق؟ فالنفس من
جوهر القدس إذا انقضت بالنور، واكتست
لباس الشروق، أثرت وعلت، فتوسم فيحصل
الشيء بإيمانها، وتصور فيقع على حسب
تصوره»^(٤).

وها بشخص سؤال جوهرى، وهو: ما السبيل الموصلة
إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهروردي ذاته،
يحدد ذلك كونه رأس حكماء الإشراق، فيقول مخاطباً
مريد تلك الحكمة:

«أنت إذا واظبت على التفكير في العالم
القلبي، وصمت عن لطاعم ولذات
الحواس، لا عند الحاجة، وصمت بالديالي
ويظمت سرك، تتجلى أمور مناسبة للنفس،
وصمت المألأ الأعلى متلطفاً، وقرأت
الوحي لإلهى كثيراً، وصرت نفسك أحياناً
تطرياً، وهدئت ربك تعظيماً رهبت قواك
ترهيباً، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق
لدبلة، ويكثر قيتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة
الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار،
وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتج إلى
السماع من غيرك»^(٥).

وسيتبين لاحقاً كيف أن حي بن يقظان قد تمثل
كل هذا، تشلاً روحياً، وهو في معاربه، وأطلع في سرع
مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المصابة والظن أولاً،
والبحث والتقصي ثانياً، ثم التماهي في ذات الخالق
أخيراً لتسطع في داخه أنوار الإشراق، كما رسم
السهروردي مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أنَّ نشأة الكون قد حدثت على سبيل الأيثاق عن موجد يستعصى إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجوداً مطلقاً، وعنه توالى مروراً بمكونات العالم. وكلما ازداد هيوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفى تلك الصفات في أحط الأشياء كالتعادل والأحجار. وعلى مقبض ذلك، فنكنا ارتفعت الموجودات في مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمر باقترابها إليه وتماهيها فيه؛ لأنها تصدر عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة، وهي في ذلك شأنها شأن النور الذي يرداد وهجاً كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد عتمة كلما ابتعد عنها. وما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للموسى، كونه غيرها يعتقد أصلاً للإدراك والتعكر، وجب على النفس أن تحس إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب الذات العليا، لذات الاندماج في الموجد الأول، وذلك لا يتم حيث الحكمة الإشراق، إلا بالاعتبار، فاليبحث النظري، وأخيراً يسأمل الباطني، إذ يتفتح الدهن، وتسامى النفس، فتشرق عنده الحقائق الأزلية الثابتة، فتال يذبح معادنها العظمى المرجوة وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبه بالأجرام السماوية والأفلاك، لتنظيم درجات التسامي، ابتداء من كره القمر، وهي مما تقابل العقل العائس، وصولاً إلى رحل الذي يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء لأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثاني، وصولاً إلى العقل الأول الذي يتعالى عن جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو يتشقق عن الموجد المطلق، ويوصل النفس إليه بلمع غابة سعادتها وكمالها^(٦٦).

- ٣ -

كان ابن سينا (٤٢٨ = ١٠٣٧) قد دش فلسفة لإشراق، بالتعشيل الرمزي، في رسالته (حي بن يقظان)

التي كانت موجهة لرؤية ابن طفيل، ليس في احتذاء العروان فحسب، إنما في المنظومة المعرفية التي كانت رسالته تحيل عليها، بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المثاليين، إلا أنه أقر أخيراً في (منطق المشركين) بأنه يريد أن يضع «كتاباً يحوى على أمهات العلم (حق) الذي استنبطه من نظر كثير، وفكر ملياً، ولم يكن من وجوده الحدس بعيداً، وكان حسب قوله يضمن بالكتاب إلا على «الذين يقومون منا مقام النفس»^(٦٧) ثم تقدم خطوة أخرى وأخيرة في مجال كشف رؤيته الإشراقية، ومخصص لذلك كتابه (الإشارات والتبسيهات) الذي احتوى، كما يقول، «أصولاً وجمالاً من الحكمة هي، كما يقول نصير الدين الطوسي (٦٧٢ = ١٢٥٥)، من وأشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين»، وتتصل تلك الأصول والجسم بـ «معرفة أعيان الموجودات المقترية، لمبتدئة من موجد ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى عايتها ومتهاها»^(٦٨).

إن رسالة (حي بن يقظان) لابن سينا إنما هي وصف لعروج العقل الفعال الرمزي إلى الموجد المطلق الذي يتربع على العرش، حسب نظم ابن سينا الكوني ويظهر ذلك العقل بصورة «شيخ بهي قد أوغل في الس، وأحست عليه السون، وهو في طرفة العز، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب»^(٦٩). إن رحلة «حي» ابن سينا داخل النفس هي ذاتها رحلة «حي» ابن طفيل. كلاهما ارتجل بحية الاتصال بالموجد المطلق، فحاضاً صماب الكشف والإشراق معاً

- ٤ -

لقد ألمح إلى إشراقية (حي بن يقظان)^(٦٠)، وأشير إلى أن موقفه «صورة لابن طفيل عن نفسه منهجاً

وضممت وموقعه^(١١٠). بيد أن الجابري لا يرى ذلك، فابن طفيل، كما يرى، يقدم قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها، ونفى إشراقية لأنه «لم يكن ينطلق في تفكيره ولا في إنكاريته من مطلق ابن سينا» و«لذلك على ذلك» فمثل حى بن يعقوب في إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الأدبية هي مجرد مثالات، و«مورد للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالفعل» ومثله هذا، حسب الجابري، يحيل على «مثل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلى دمج الدين في الفلسفة». أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كما يذهب الجابري، فهو «الفصل بين الدين والفلسفة»^(١١١).

لا يستند الجابري في تمويل موقعه ابن طفيل فيصا نرى، إلى معطيات تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل واعتماده على «الموقف الدرامي» الذي اتخذه حى بن يعقوب لا يقيم الدليل على دعواه، ذلك أن استبطان النص، في مقدمته وخاتمته، ومي متنه، إنما يعزى إلى موقف مغاير تمام للمغايرة، كما سيوضح في الفقرة الآتية.

- ٥ -

شأنه شأن المزالي (٥٠٥ = ١١١١) في المنقذ من الضلال، أمر ابن طفيل «نص» (حى بن يعقوب) بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو «إجراء منهجي» يمتد من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى توصيلها إلى الملتقى الذي يتحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة الذي يبدأ معه الكتاب وينتهي به، وسيوضح دور هذا السائل في تضاعيف الاستبطان، وكيف أنه يوجه قراءة النص وجهة

إشراقية، تحقق و«ثائرة» المعرفة التي تعلى نص (حى بن يعقوب) برؤيته، وتؤكد أنه «سيرة ذاتية - فكرية، مقنعة لابن طفيل».

يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثلها قبله ابن سينا بالقول، «إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والجد في اقتنائها»^(١١٢). أم كيف يعبر عن تمثله تلك الحكمة، فيكتشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذي كان قد حرك فيه خالص شريفاً أمضى به إلى:

«مشاهدة حال لم أتهدأ قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الضربة، بحيث لا يصغه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما، غير أن تلك الحال، حد لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعثره من الطرب والشاط والمزج والانبساط، ما يحصله على البوح بها مجتمعة دون تفصيل - ١٠٦ -».

إن سؤالاً غاية في الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يرض البحث عن جواب له مائلاً في النص، في تضاعيف ما يأتي من التحليل، وهو سؤال مركب من مجموعة أسئلة.

ما الحال الغريبة التي لم يشهد ابن طفيل من قبل؟ ولم يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولم تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإحصاء؟ وأخيراً، ما الذي يحسن البوح بها أمراً متعديراً إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

«إنما نريد أن نحملك على المسالك التي
نقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك في البحر
الذي قد عبرناه أولاً حتى يقضى بك إلى ما
أفصى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه،
وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه».

ريختنم ذلك، كاشفاً هدفه بوضوح لا لبس فيه، لم
يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول: «أرجو أن أصل
من السلوك بك على أقصر الطرق، ومنها من الغوائل
والآفات - ١١٦، وسبيل دخول الطريق التي تقصى إلى
المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل، عبر
مبادل رمزي قوامه الحكاية التي توازي تجربة «حى
ابن يقظان» فيها، تجربة ابن طفيل المعكزة

ما أن يفرغ بن طفيل من إيراد حكاية حى
ابن يقظان وسلامان وأيسال، حتى يعود ثانية إلى السائل
يحاوره مجدداً، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم:

«قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد
في كتاب، ولا يسمع في معتاد الخطاب،
وهو العلم المكون الذي لا يقبده إلا أهل
المعرفة بالله، ولا يحمله إلا أهل المعرفة بالله -
٢٣٥».

أ يكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بالله،
من بلغ بهم الكشف حداً نماها في ذاته، شأن حى
ابن يقظان؟ وأ يكون أهل الغرة بالله، غير أولئك الذين
عتمدوا البرهان والجدل، بغية معرفة حقيقة الموجد
الأول؟ وهل يكون «العلم المكون» سوى الكشف
السري لإشراقى السى لا يسيره، لا العارمون بممارجه
ومسالكه الغامضة؟ إن بن طفيل لا يكفى بكل ما ورد
ذكره، إنما يعمى مدحاً على تحقيق دعوته، مسجراً
صبغة الأفراد في الخطاب إلى صبغة الجمع، فيقول:

إن التوصل بالسرد الرمزي ممكن ابن طفيل لا من
تمويه دعوته إلا على من هم في مقام نفسه فحسب،
إنما حرر وسائله التعبيرية في كشف مالا يكشف
بالوصف والحجاج والتعطيل. ولهذا، فإن حالة النحول
التي أبدعها إنما تذكّر بخمرة الدحول التي كانت تتأب
كبار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج ودى النون
المصرى وابن عربي، وتقف أيضاً في صف تعابير الشطح
التي كانوا يسطحون بها. ولكن ابن طفيل يتعالى على
النحو إلى عبارة خاطفة تعنى وجده: «ذلك أن الشطح
لمباشر قد يقضى إلى الطعن في ذات الله، عندما يعلت
زمام الشاطحين الذين منهم «من لم تحرقه العنوم» أو أنه
«قل فيها غير تخمين - ١٠٦». فالوسيلة تبقى أن عبر
عبد هو كلى لا جبرئى، ولا سبيل أكثر فطرة من
«التمثيل الرمزي» لمحاولة الوعية وغير الوعية، وهيئة كائن
المتصوفة يذهبون إلى أن «سبيل المعارف علم البحث» عن
هذا العلم (= التصوف) وعينه التصوك فيما يوصل إلى
كشف الحقائق، ومعنى كشف له عن شيء علمه^(١٤٦)،
وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي ٢٦٦ =
٨٧٤ قد عبر عنه بقوله: «لا يزال السعد عارفاً ما قام
جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته»^(١٥). فإن طفيل
ولإشراقيون يقولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما
مرحلة مابقة للكشف والإشراق، وهو ما اصطلاح عليه
الفرازي بـ «العلم بكيفية تصفيل المرأة»^(١٦). وبوضع
ابن طفيل جملة الأمر فائلاً: «استقام لنا الحق أولاً
بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق
اليسير بالمشاهدة»، ثم لا يتردد بالقول: لذلك «رأينا
أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عد - ١١٥»، ثم يدعو
سائده إلى مرافقته في رحلة الكشف الإشراقى، مخاطباً
إياه:

«رأينا أن تلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لتجسدهم إلى جانب التحقيق - ٤٢٣٥، ويسألهم أن يقبلوا اعتباره لكونه يرى نفسه ملزماً بقول ما يجب قوله، والحواس في هذا الباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حينما يذهب

«إلا لأنى تستمت شواهد يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق - ٤٢٣٥.

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح وسعف لاحقاً على سبب ذلك. وثانيهما - وهو أمر غدي في الأهمية - انتداب نفسه للدهوة إلى تحت «الزايه» والحق على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة و «الحق الذي لا جمجمة فيه». والأمر الذي يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيد المتواصل أن حالة الكشف صبة على الوصف، وأنه لا سبيل للمعارف اندهل برؤية الحق، إلا التعبير عن اندهاله تمثيلاً، من جهة، والحااجة على السائل أن يسد هذا الطريق، بعد أن يسر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تفرد إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتحشل الحان، بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما يطوى حبه من قدرة داخلية، بتأكيد أن البراهين العقلية والمنطقية قد تلمح في تحقيق صدق موضوعها ولكنها لا تنجح في كشف مصامينه، على نحو يجعل المتلقى يعتقد بها، من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل مهمة عميقة، ولكنها ناجحة فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب،

إنما يهدف أيضاً إلى تمثيلها على نحو يجعل المرء مجذباً إليها وجدانياً وحسياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا قد مهد سبيل الكشف تمثيلاً، في رسالته (حسب ابن يقظان)، فإن ابن طفيل قد أصفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكاية الرمية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وهذا فإنه قاق، فيما نظن، السهروردي «شيخ وقته في علم الحقيقة» (١٧) الذي استهواه الاستعراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مرآته، وأبهت فيها مقاصده، في (أصوات أجنحة جبرائيل) و «الربة الغربية»، إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج في خضم ذلك العالم اليكبر، شبه الجهرل

- ٦ -

إذا ألمحت «الغرة السالمة في كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، استناداً إلى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يزم أن نبين الأساليب التي جعلته يتوسل الرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه، وذلك قبل أن نضع عبارة «سيرة ابن طفيل» محل عبارة «قصة حي بن يقظان»

لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابن طفيل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شهده ليكون فصاء يطر متضمنة الوقائع التي تكفل حي بن يقظان بالقيام بها، وهي وقائع دالة على صروب المجاهدة والندس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق. بيد أن لمة سيبين آخرين يدعمون التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سيان مترابطان: الأول، استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساساً وانحطافاً بموضوعه.

بل إن الأمر يبلغ عند ابن طفيل حداً يجعله يوقف
توالى متن حكاية حي، في اللحظة التي يكون فيها قد
بدأ «يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة
الحق (= الله) حتى تأتي له ذلك». في هذه اللحظة -
الذروة، يتدخل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلاً له:

«أصبح الآن أسمع فيك، وصدق بصيرة
عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه
هدياً يلقبك على جادة الطريق، وشرطي
عليك أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد
بيان بالشفاهة، على ما أودعه هذه الأوراق،
فإن الجبال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر
ليس من شأنه أن يلفظ به خطر - ٢٠٧».

يتضح في الفقرة أعلاه مقدار صيق ابن طفيل
بالألفاظ العاجزة من وصف حال حي وهو على مشارف
بموج حياته، وهو أمر تدور أ تشكي منه الإشرافيون،
بالصورة التي تشكي فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته
لأسلوبه التي تجلت في الكتاب ألا يعبر ذلك، حقاً،
عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال
الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حي بن يقظان
يتلقى إليها بأحاسيسه جميعاً؟ فإذا كان الأمر كذلك،
فلنمحص إذن مع ابن طفيل في التعبير عن ضيقه
بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى
كشفه، ذلك أن

«العالم الإلهي الذي لا يقال فيه كل أو
بعض، ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ
المسموعة، إلا وتوهم فيه شيء على خلاف
الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت
حقيقته إلا عند من حصل فيه - ٢٠٩».

وسرعان ما يعلن صيقه بالأمر كنهه فيقول: «ألم تقدم
إليك أن مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل

والشأن، الحظر الذي كان قائماً على الإشراف في
الأندلس، لا ارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان
يعبر عن نفسه بواسطة مواقف سياسية مناهضة للحكم
في الأندلس في القرنين الخامس والسادس، بل قبل
ذلك، كما تجلّى في موقف السلطات من الجمعية
المسرية (نسبة لابن مسرة الباطني ٣١٩ = ٩٣١) التي
«دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع
مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة» (١٨)
واليك تفصيل الأمر في السبين المذكورين.

أشار ابن طفيل كثيراً، في تضاعيف مقدمته
وحاتمته للكتاب، إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة
المشاهدة هو «الألفاظ الجمهورية»، ويقصد تلك الألفاظ
الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التي تعبر
تماماً للتعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل
عرفاته، ولا يتردد في الاعتراف: «كما أوردنا من قبل أن
الأمر من الغريبة بحيث لا يصنفه لسان» ولا يتوهم به
بيان، ولم يجد في «الاصطلاحات الخاصة» أسماء تدل
على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة -
١٠٨ وهو يوافق الشيخ الرئيس في أنه ذلك لا يكون إلا
ذوقاً، وليس «عنى سبيل الإدراك النظري المستخرج
بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج - ١٠٨»، بل
إنه يقرر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفاظ المعروفة،
يفقده حقيقتها، لأن.

«هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في
كتاب، ومتى حاول أحد ذلك، وتكلمه
بالقوى أو الكتب، استجالت حقيقته، وصار
من قبل القسم الآخر النظري، لأنه إذا كسى
الحروف والأصوات، وقرب من عالم
الشهادة، لم يبق ما كان عليه بوجهه ولا حال،
وانخفضت العبارات فيه اختلافاً كثيراً - ١١٠»

حال توهم غير الحقيقة - ١٢١٥، لم يبلغ سائله أن
لا شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق
الوصف، ويستعصى عليه:

«هذا القدر هو الذي أمكني الآن أن أسير
إليته به، فيما شاهدته حي بن يقظان في
ذلك المقام الكريم (= مقدم الله) فلا تلتصم
الزيادة عليه من جهة الألفاظ، فإن ذلك
كالتعذر - ١٢١٦».

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل
ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير
عما كان يريد التعبير عنه، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة
الرصد، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته
المطلوبة. أما تفصيل السبب الذي جعله يتكتم على
إشراقه، فيبدو - وابن طفيل يوارب فيه - غاية في
الأهمية، وهو يلجأ إليه إلحاحاً لما قد يلحقه الاعتراض
من ضرر يبلغ فهو يرى أن المشاهدة بوسيلة الإشراق شيء
خطير وناظر، بل هو «أعلم من الكبريت الأحمر - ١١١»،
ودلت لقلة من ظفر به «لا سيما في هذا الصقع الذي
نحن فيه (= الأندلس)» لأن من العراة في حد لا يظفر
بسر منه إلا للفردي بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم
يحد الناس به إلا رمزاً، فإن أئمة التنصيرية، والشريعة
المحمدية، قد منعوا من الخوض فيه، وحذروا عنه -
١١١. فإذا وصفتنا أمام أنظارنا الموقع السببي
والاجتماعي والشماعي لابن طفيل، إذ كان وزيراً معروفاً
في غرناطة، وكاتماً للسرى بلاط المرحدين، وطبيباً
لسبطانهم أبي يعقوب يوسف (٥٨٠ = ١١٨٤)،
وحيث كانت عامة الأندلس تعتقد بالمناكية مذهباً لم
يتألفه مذهب آخر في ربوعها، تبين لنا السبب الذي
جعل ابن طفيل يصفى على رؤيته غطاء التكتم والسري
وتم اتخذ التلميح العابر وسيلة له: بدل التصريح الواضح.

وتحتشد مقدمة الكتاب وغامته بالإشارات الواضحة التي
تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتعقيد. فابن ياجعة
(٥٣٢ - ١١٣٩)، كما يقول، «منع الطعن في سيرته،
والقدح في شخصه، من أن يكشف إشراقه. وبهذا، فإنه
يحترق في مخاطبة سائله كثيراً، وما أن يطعن إليه، حتى
يؤكد به أن ما دفعه لليوح بما ينطوي عليه من رؤية
«صحيح ولائق وذكا» صفات». وعنده أن يحسن الظن
به، وأن لا تتنازع الشكوك والظنون، لما بينهما من «لودة
والمؤلفة». فما يسفر عنه إن هو لا من «العلم المكتون»
ولم يحتمل أن يضرب به عينه، ويشرح به عني من هم
على شاكلته، فما كان أمامه سرى «إفشاء هذا السر،
وهتك المحاب - ١٢٣٥».

- ٧ -

فرغنا فيما رقمنا عليه، في المقرة السابقة، من
استنطاق «إطار» النص، فحلصنا إلى التحليل إلى أن
ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين، هما، قصور وسائل
التعبير والخوف من كشف أمره. بيد أن «متن النص»
يقدم لنا كشفاً «رمزياً» أكثر أهمية فيما نحن بصدده،
أعني السلطة المتنامية من العمليات الاختيارية والحسية
التي يلجأ إليها حي بن يقظان بغية تحقيق هدفه
وسيتضح أن الوسائل التي اتبعها، والمراحل التي مر بها،
تمثل ما كنا قد وصفناه في الفقرة الثانية.

بدأ «حي» بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت
الظبية التي أرضعته، فكان سبب الموت سؤالاً غامضاً
استمره للبحث في كنه الأمر، فأصبح العثور على سر
الحياة هدفاً أساسياً من أهداف بحثه. وبمصره شوق عارم،
حالا يضع يده على السر، لم يعمل حيله للظباء، حينما
يعثر على مكان وجود الروح أو النفس التي بوجودها في
الجسد توجد الحياة في الكائنات. وبدأ، بعد ذلك،
البحث في جواهر الأشياء أو بقوسها، مثل الحيوانات

يورد بن طفيل المحتوى الذي أوجزناه هـ، بواسطة عرض مباشر لتجارب هي على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا ينجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعير من ذلك بالعرض والتشثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ العاية القصوى

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقي للمعنى ومصادقتها من جهة، وكشوفات حي بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، وما توصل إليه «حي» من جهة أخرى، تكشف درجة عالية من اتساق والطابقة بين المفاهيم المذكورة، مما قام به بن طفيل وهو يصنع قناع حي بن يقظان على وجهه، هو تمثيل قصصى - رمزي لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية، فإذا استحضروا حماس ابن طفيل في دعوته السرية للإشراق، كما رقها عسيها في القشرة الحامسة، انضح لنا مقدار التطابق الكلي بين رؤيته ورؤية قريه حي بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان «قاعاً» موه ابن طفيل بواسطة على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصلية، فإذا كان الأمر كذلك، وقد أمضى بنا الاستنتاج إلى ذلك، ألا يصح إذن أن نعزل إن قصة «حي بن يقظان» هي «سيرة ذاتية» فكرية لأبن طفيل؟ استعانت بالرمر والعرض والتشثيل، للتمويه على رؤية صاحبه الذي وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر فحسب، وإنما يحبه أيضاً محاصر كثيرة كانت محدقة به، وكان هو في عنى عنها في تلك «الأصفاة» التي هي الأسفل؟

- ٨ -

كان رورنثال قد قرر أن «النقطة الرئيسية في كل التراجم الذاتية العربية هي في وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان»^(١٩)، وهو أمر يكشف أن السور الذاتية العربية كانت تعنى

والبيانات، وتبين له وحلتها وانساق كيوتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية وماراد عليها من صور. ويستنتج، تبعاً لذلك، أن كل جسم مكون من مادة وصورة، وهذا يكون قد حل أسرار الموجودات الحية التي تحيط به، وهو بعد في الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حياء لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، في هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلق بالعالم الأرفع، ويكون قد بلغ الحاسة والثلاثين. إثر ذلك، تبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اعتماد «حي» لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاثنياني إليه، وكلما انكشف له جانب اردو انغمساً في سعادته، وانصرف تماماً إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقق من أن سعادته لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ يشبه بالأجرام السماوية ويهدو حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، ويستعين بوسائل الحواس كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل ببعده وبين ذات الله. ويفلح أخيراً في بلوغ مقصده، إذ يعثر على الحياة، وينجأ إلى مفارقة متعرة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بواسطة محرمات حسية شاقة، سرعان ما يعتادها مع مرور الزمن، ويكون آنذاك قد بلغ الخمسين من عمره

يحقق «حي بن يقظان» حالة التماهي في ذات الخالق بواسطة الوسائل السهرابية التجريبية أولاً، ثم الحسية الإشراقية ثانياً، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولاً يندله على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقبض له المقعد بـ «أسفل» الذي يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التي يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ما كان قد اكتشفه بوسائله الخاصة، فلا يزيد ذلك إلا ثباتاً على ما بلغ في مجاهدته وحطوسه.

بالتشكل العقائدي والفكري لأصحابها، ولا تصرف إلى الجانب الشخصي الوجداني إلا نادراً - كما هو الأمر عند ابن حزم - ولقد بين لنا استقرء أجرياء حول السيرة الذاتية العربية:

«أن هذا الشكل من فن السيرة العربية يصف، بأساليب مباشرة، أو غير مباشرة، رحلة التكون الفكري والعقائدي لصاحب السيرة، الأمر الذي يجعل شخصيته هي المركز الذي يضيء أهمية على ماحوه، وكل شيء لا يكتب أهمية إلا عبر منظوره الذاتي لما يحدث به، ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة في تحديد مسيرة التطور الفكري به. أم العناية بالجوانب الشخصية، وجدانياً وعاطفياً، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الشعاعي، الأمر الذي يقر أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير هي، الرغبة المتأخرة بتقدير سيرة اعتبارية لا شخصية دقيقة. تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بيئة ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية» (٦٠).

إن هذا الإحساس العام لمُدحى العناية الخاصة بالجانب الفكري والعقائدي يتجلى في سير عربية كثيرة، مثل

السيرة الذاتية لابن الهيثم والرازي وحسين بن إسحاق وابن رصون وابن سينا والعرالي وابن خلدون وغيرهم، وهو يشتمل على سيرة ابن طفيل أيضاً، كما بين استنتاج النص فيما سبق، فهذه السيرة بهجت النهج ذاته الذي عرفته السير الذاتية العربية، إلا أنها امتعنت بوسيلة السرد القصصي لأسباب فصل البحث فيها. وإذا كان كتاب السير قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية للطرائق اكتساب العلوم، والتطور الفكري بهم، فإن ابن طفيل قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم؛ لقد منح تجربته الذاتية - الفكرية بوساطة الرمز أنقاً واسعاً، لتكون تجربة إسرورية شاملة، فهي بقدر اتصالها بالحميم به، تتصل أيضاً بدائرة الإشراق، وهي الدائرة الأخصب في التصوف، والرؤية الذاتية فيها تعمقت وسط الرؤية الشاملة للحكمة الشرقية، وكان حي بن يقظان يحل فيها على ابن طفيل، مثلما يحل على نموذج الجهاد الإشرافي الذي نذر نفسه للبحث في كيفية بلوغ السعادة القصوى التي لا تتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون، حيث يتسرع في مكان خلف ذلك، كما يقول الإشرافيون، الموجد المطلق الذي هو السر الذي ينفع الموجودات بأسباب الحياة، ويتحكم بصفااته المتعالية في صيرورتها ووجودها.

مصادر البحث

- ١ - السهروردي (= شهاب الدين)، رسالة كلمات الصورية، تحقيق حسن علي عاصي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ٢٨، ج ١، ١٩٨٤، ص ١٨٣.
- ٢ - سني الكيلي، السهروردي، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣٣.
- ٣ - السهروردي (= شهاب الدين)، كتاب الصفحات، تحقيق إميل المنوف، (بيروت، دار النهار، ١٩٦٩)، ص ٣٢.
- ٤ - السهروردي (= شهاب الدين)، مجموعة في الحكمة الإلهية، بناية هنري كوربين، (المتنول، مطبعة المعارف، ١٩٤٥)، ١٩٥٠، ص ١٥٠.
- ٥ - كمال الازجي، معالم الفكر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ص ١٩٣ و ٢٢٣، وللتفصيل انظر محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشرافية عند شهاب الدين السهروردي، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، القسم الثاني من الكتاب.
- ٦ - ابن سينا (= أبو حي). عطف المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق، (القاهرة، مكتبة السلفية، ١٩١٠)، ٢: ٤.

- ٨ - ابن سينا (= أبو علي)، الإشارات والتبسيطات، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان ديب، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٠)، ١، ١٦١.
- ٩ - ابن سينا (= أبو علي)، رسالة حي بن يقظان، ضمن رسائل الشيخ الرئيس في أسرار الحكمة اشراقية، تحقيق سيكتيل بن يحيى النهري، (بيروت، مطبعة بيروت، ١٩٨٩)، ١، ١ - ٢.
- ١٠ - منى صالح، ابن طفيل كتابها ومرواها، (بيروت، دار الرصيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٠، ومعالن الفكر العربي، ٢٣٦.
- ١١ - منى صالح، ابن طفيل وقصة حي بن يقظان، (بيروت، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص ٣٠.
- ١٢ - محمد الجازي، لحن والفرات، (بيروت، دار الشؤون، ١٩٨٨)، ص ١٢.
- ١٣ - ابن طفيل، حي بن يقظان. تحقيق طارق سعد، (بيروت، دار الأفاق الجديدة، ١٩٧٨)، ص ١٠٦، ويضمحل عليه في المتن.
- ١٤ - في عماد الدين (= أبو الفلاح عبد الحي)، شذرات الذهب في لمع من ذهب، (بيروت، المكتب التجاري، د.س)، ٥، ١٩٢.
- ١٥ - أبو حيان التوحيدي، البهارات والدمعرات، تحقيق إبراهيم الكيلاني، (دمشق، مطبعة إنشاء، ١٩٦٤)، ١، ١٧٨.
- ١٦ - الفزاري (= أبو حامد)، إسماء علوم الدين، (القاهرة، مطبعة التجارية، د.س)، ١، ٢٠.
- ١٧ - شعرات الذهب، ١٥٣، ٥.
- ١٨ - لحن والفرات، ص ١٧٦.
- ١٩ - عبد الرحمن بدوي، الفوت والمعرفة، (الكويت، وكالة المطبوعات - بيروت، دار القلم، د.س)، ص ١٢٠.
- ٢٠ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية لمصووت الحكائي العربي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٣٦.



في إشكالية كتابة النص المسرحي

فتحي عبد الرحمن

منه أن مسرح مارون السقايس وأبو حليل القناسي ومعمود مسوخ في برحمة وقناس وكناية مسرحياتهم كان هاجسهم كغيرهم من مسرحيين نخبه التي كانت تسمى بالخصوصية وحبب جمهور أوسع لتعبير النخب بهذا الفن ويسميه **عميد** **خبر** **والجذل** **فانه** **حبل** **فجهد** **فحوى** **النص** **المسرحي** **الغنى** **ومناه** **وحدود** **ارتباطه** **بالأدب** **أو** **الأسرة** **أحد** **ذلك** **فهم** **والدقة** **فانه** **حول** **مواصفات** **النص** **المسرحي** **والكتاب** **المسرحي**

ولأن النص المسرحي حيز الترويض في لغة المسرحية ولا يحق له صغاه وحضوره إلا بتمازجه في العرض مع باقي العناصر الفنية في مسرح اليوم كتاب الحتم المدح واللعن بالصيغة المسرحية. عني قدر على من الأهمية أن ما يكتبه مخزن عرجة مسرحيا كما بعدد ملامح العرض والتعكس على حياته بشكل فراع لا مكر خاقل انزاع على أنه أنشطة مسرحية تسعى خلق خصوصية وهوبة ولغة إبداعية متألقة وحاضرة

إن عبات الكاتب الجهد وبالتالي النص المسرحي المحلي الجهد يعبر حاليه المحب والتفحصي الدائري من الحيات القهرية والعائبة عن نص يصنع فيه المخرج ومن حاله افكاره ورؤاه وتصويراته بدالات نقل فلسفته وموقفه من الإنسان والتاريخ والحياة.

والمعروف أن الكتاب المسرحيين في لغتنا هذه قليل بل نادر ومنهم من كتب نصاً ثم عرق في الخصم. أو ترك الكتاب إلى مهنة أخرى أو جعل آخر ولكنه من الأسباب ما يمكن مسرحيتنا المسرحية بمعتقد حتى الآن إلى السابيد والرات والتي التمازج المسرحية الحقيقة التي تدورها لا يمكن أن يشكل صياح مناسب يمكنه والإستمرار فيها كما لا يمكن أن يكون معددا لهذه الحركة أن يردده وتتمو في عبات مشاركة مقالته لتصبح في ثقافة الناس لا تصافتهم المتكسبة ولا ثقافتهم المظلمة

من هنا يمكن التأكيد على أن أسباب ضعف وركناكته النص المسرحي المحلي ومدربه يقود إلى ضعف المسرح ذاته وعدم ديمومته وعموره عن أن يكون مهيأ حراً وصادقاً ومبرراً للديمقراطية فالنص أي نص

يعتمد المكان والزمان وليس التوازيهما ويسرع تسريعته وحضوره - إذا كان نصاً برامياً انداعياً بحول - في قدرته على بلوغ الحالة الفسوي والصلابة للموضوعات الرئيسية والهامة التي تحول النص من صيغة عربية إلى صيغة أصيلة تتواءم مع الواقع وتذيب على تساؤلاته ومتطلباته عندما فقط يتصح الحديث عن النص الأدبي في الخصوصية وعن الكتاب المسرحي الخلقى مكنياً

ومع تغير سيطرة المخرج المسرحي ومراجع سلطته النص في أوروبا أولاً وهي العالم الثالث ثانياً - ونحن منه - تزايدت إشكالية النص المسرحي وسأورد وجهها نظر مناهذين الوجهة الأولى ما زالت تسيطر عليه النص الأدبي باعتبار أنه جوهر النص المسرحي والوجهة الثانية يدعو إلى خرق مزيد من الاختصار والاختصار في ظل تطورات العصر ومجراؤه العنصرية والإعلامية وتؤكد بأن النص المسرحي هو نص متميز بحول سرية وسيرة وهواجسه الخاصة. كغيره فوائده وحركته الخاصة فمن يكتب للمسرح من خارج البيت المسرحي يحمل ما يكسبه خارجه الشعرية إن كان شاعراً والأدبية إن كان أديباً فبقي النص أقرب للأدب أو للشعر ما دام يملك بيته وصياغته كحضر نفسها في خير صلاحيتها للفرقة دون اعتلاكه فجرة التحسيد على حشيه للمسرح. كونه يعتقد لغة المسرح وفولكل المسرح

وقد يقول البعض إن المسرحيات عظمى كتب سدا وفهمه مناد المسرحي العفلي أسماء عظيمة مثل شكسبير وصليار ورأسين وميه وخلف صري - نعم بعد ك - هؤلاء مسرحيون الشعراء خصوصاً مسرحية ولكنهم لم ينجحوا في خلق **أعمالهم الأبدية** فهم غير متمكنة الشعور بشفة براميه كتنها شجراً درامياً يحملهم عن شعر انفسهم التي بعد ك جواباً صريحاً لا - غير عملية المسرح باتساره حراً من العملية الدرامية الشاعرية

من هنا ينبغي التمييز بين الطريقتين في الكتابة للمسرح وعدم ميع النص الأدبي والشعري الذي يعتمد بالوضعية والبراغمية ويفتقد عناية لي لا يسمي برامياً غير انبهاها إلى الأدب والشعر حوار مرور باعتبارها خصوصاً مسرحية عظيمة فالنص الذي يعتمد اللغة أكثر من الفعل النص المفصل عن متطلبات (أو خصوصيات) الحقيقة وعن الفضاء المسرحي ولا يقدم لصفه معرفيه وصيغة بصرية أو يحرك في الفعل حواسه وحباله نص ميت لا يتيح للمسرح ولا للفعل امكانيات حسب التشخيص وبناء المشهد وتقدم عرض مع كم كتب حمادة بك الجوهري التي تدلها طريق الفعل المسرحي لاستئصال النص مسرحي ميت عقيمة وعامرة. كغير كل الموايا الطيبة عن خلق عرض مسرحي مع ومألوف

وإذا كانت مصادره خطباء المسرح في المهرجانات ودعواتهم للشهوض بالنص الخلق والانداع الخالص كشركة للمشاركة في المهرجانات المسرحية مانعه من حصر موايا على ما فهم ويقدم يؤكد بأن ولادة الكتاب المسرحي لن تأتي من خارج المسرح

وأستراك الكتاب المسرحي في ورثة العمل ومفاهيمه باقي الصائبي في العرض المسرحي لإمكانيات المجاز أو العنقل الفسوي والمادي وهذا يعني بأن الكتاب المسرحي لا يتم تصنيقههم وإيجادهم بسرعة إبداعية بل إن المسرحية المتواصلة في المجاز والميسل هي التي تجعل الكتاب الموهوب قادراً على الاستمرار والتطور وعن هذا الطريق يكسب الحركة للمسرحية ليس في معنا فقط بل في كل الوطن العربي والعالم. مبعداً يقدم للإشكالية والجمال إضافة بعثريها الجميع.

أما إذا كانت تلك الدعوة مائة من تعكير إعرالي يهدف إلى خلق مرسار تسلط الأصواء عليهم طاء خلق كتاب مسرح محلي فسرطان ما يمكنه هذا التعكير عن يؤسه وثانحة المدمرة والإبداع لا يحده للكل ولا الرمال ولا يمكن تصحيحه بقرار أو رغبة دائمة

الإقتباس والإستلهام

إذا كانت الكتابة للمسرح تعني من أمة رعم التطور والانتشار الحالي فإن النظر إلى هذه الأمانة يسعى أن يبدأ من الخلفية التي تؤكد ندرة النصوص وهذه الكتاب أو ما يمكن تسميته أعيان النص المحلي في صيغة النقد في المهرجانات وحارحها مطلق ساول النص المحلي بلغة بديهية دراسية ومعايير واضحة ومحددة وموضوعية وحرارة ليرفع مستوى النقد عن السطحية واللقية عبر الدراسة المتعمقة لأي مرحلة من مراحل ثقافة مسرحية حقه ليكون حافزاً على رفع مستوى التفكير والكتابة. ومساعدة كل من يحاول الكتابة والإرتقاء بحاربه ونقد ما هو أفضل إن ما بلغت الانسياء في جميع المهرجانات المسرحية محاولة يجمع بين المسرح والفقر عنه وعدم ساوله بالنقد بلغة دراسية متخصصة سواء أكان نصاً إبداعياً حالياً أو استلهاماً لغيره. فحسب ما يستحق أن يكون شائبة أو عربية معروفة أو هذه فوق القندا وإما محاولة متعمقة في حكمة أو غير ذلك. وتأتي هذه من مرحلة أدبي وفي موقع سلك وإلهام أن القصص الجوهرية بحو في هذه المسرح أو لا مسرح) سواء سبقتها النص من التراث أو من رؤيته أو لم اقتباسه عن نص غالي أو جزء من حكاية مسرحية. فحسب ما يستحق أن يكون شائبة أو عربية معروفة أو هذه فوق القندا وإما محاولة متعمقة في حكمة أو غير ذلك. وتأتي هذه من مرحلة أدبي وفي موقع سلك وإلهام أن القصص الجوهرية بحو في هذه المسرح أو لا مسرح) سواء سبقتها النص من التراث أو من رؤيته أو لم اقتباسه عن نص غالي أو جزء من حكاية مسرحية. فحسب ما يستحق أن يكون شائبة أو عربية معروفة أو هذه فوق القندا وإما محاولة متعمقة في حكمة أو غير ذلك. وتأتي هذه من مرحلة أدبي وفي موقع سلك وإلهام

ولأن العالم أصبح صغيراً بفعل وسائل الإعلام ولأن الأديب من حرفة نقابة موضوعية تعرضها كما يقول الكاتب السوري سعد الله وهب "وحدة الفكر الإنساني بكل ما تحتويه هذه الوحدة من نصه وتفاصيل المهمة الكبرى أمام أي اقتباس مسرحي هي الجمع بين ما هو حاضر في النص الأصلي وما هو حاضر في النص الذي يجري العمل عليه والذي يسجل عادة في الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية في العمل واعتناؤه نعداً وأفعياً في الرمال والمكان أي أعضاء طامع محلي معاصر عليه"

ولو أردنا السائل غير صحة هذه الفكرة لوحدنا قلنا طويلاً لا ينبغي من الافتقار "الفعل لا" ليرحب غير المسرحية السابلية "سايكو" أوبرا القرون الثلاثة "عن رواية" المصممين "غوي غاي" حار فمسة المصالح "عن رواية" سيمون "لعو غصين" دائرة الظلمات "لكنلاوند" "الأم" عن رواية غيركي "الأم" "فجر" "سبين غو" "ميرا" "سوهوكليس" "الطرواداس" "ليوريندس" "أحد سارتر" إحدى مسرحياته عنها "أبيب ملكاً" لسوهوكليس ليست معالجتها في العالم أكثر من منجز مره وكذلك فلوست وعبرها وفي

في التجربة الإبداعية - تيسير سبول

البنية السردية في رواية أنت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *



- ٩ -

التعبير (= خطاب) وما كانت البنية السردية هي الرواية متجذرة كثيرة، فمن المؤكد أن هذا الصوب من البناء سيضيف إلى رصيد تلك البنى ما هو جديد وجدير بالبحث والتوصيف ولا ينبغي أن ينظر إلى هذا البناء بوصفه بناء غير متماسك، يقتصر إلى الاستحسان، وذلك بأن توضع المعايير التقليدية في الأبنية السردية، مقياساً لاستحسانه ومساكنه، كما ذهب بعض من وقف على هذه الرواية^(١). إنما يلزم البحث النقدي دراسة الموضوع بذاته، تبعاً لخصائصه التي يتصف بها، لا في ضوء أيّية مختلفة الخصائص

ويتضاف إلى السببين التاريخي والفني، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية العربية في الأردن، فقد ذهب الناقد محرمي صالح إلى أن «كتابه الروائية في الأردن» لم تؤسس لنفسه أوصية صلبة إلا بعد صدور هذه الرواية، ورواية (الكابوس) - أمين شاعر عام ١٩٦٨، مؤكداً أن النصوص الروائية التي سبق هاتين الروائيتين هي «نصوص ميتة على صعيد التاريخ النوعي» وهي «نصوص ميتة غير فاعلة»، مما دفعه لتأكيد أن «تاريخ النوع الروائي في الأردن يبدأ حقا عام ١٩٦٨»^(٢)، تأسيساً على أهمية الريادة الإبداعية لروائتي سبول وشنار، وليس على أهمية الريادة الرسمية لروايات أخرى.

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) إلى «تيسير سبول» نفسها ترى، إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخي وثانيهما فني. أما التاريخي فهو أنها من أولى الروايات العربية الحديثة التي استلهمت أحداثها عام ١٩٦٧، وكشفت - بواسطة النخب السردية - الأحداث التي سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبها، كأنها بذلك قد فتحت الأفق أمام الرواية العربية لتمثيل الهزيمة سردية^(٣) وأما الفني، فيمكن تفصيله بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجاً من نماذج البناء الفني، لم يعرف من قبل في الرواية العربية إلا في حدود صيغة جداء وأقصده به البناء الذي يقوم على ترتيب مشهد سردية متناثرة في الرمان والمكان، لا تتضافر فيها يديها لتشكيل حكاية تغليظية، إنما لتكوين خطاب يقوم على تنصيد المشاهد وتوازنها، أكثر مما يقوم على بناء سياق مندرج يهدف إلى إنشاء حكاية ونعت، شمة تعارض هي جديد، بوهم بأن لا التمازج بين محتوى التعبير (= الحكاية) وشكل

■ كلية الآداب - ليبيا

-٢-

وقفنا في الفقرة (١) على ما برى من الأساليب الموضوعية والعلمية والتاريخية التي تغذى رواية (أنت منذ اليوم) بأهميتها الخاصة، سواء أكان الأمر يتصل بموقعها في سياق تطور الرواية العربية الحديثة، أم بما تتطوى عليه من بسمة سردية متميزة. وهي الأساليب التي رجحت اختيارها بها موضوعاً للتحليل الذي سيصرف إلى ما هو من شأن الممارسة النقدية، وليس التاريخية؛ أعني أن المظهر الذي سيشتغل بهتمام، إنما هو «البنية السردية» لرواية سيول.

تتشكل البنية السردية بخطاب من تضافر ثلاثة مكونات أساسية هي الراوي والمروي ولدروي عليه. إن الراوي هو مصدر الإرسال السردى، أما لدروي عليه فهو الذى يتلقى ذلك الإرسال. أما مادة الإرسال فهي المروي الذى ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التي تقرن بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعد «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذى تتعامل حوله مكونات البنية السردية الأخرى. وقد جرى في الدراسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروي؛ أولهما سلسلة الأحداث المروية، بـما يكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اضطلع عليه التشكاليون الروس بـ «المبنى». وثانيهما الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث قبل ظهورها في الخطاب، واضطلعوا عليه بـ «المش». إن «المبنى» يعيل إلى النظام الذى يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية، أما «المش» فيحيل إلى المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياق التاريخي. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمش بوصفهما وجهي المروي المتلازمين؛ إذ ميز «جانتان» بين «القصة» Story - وهي بسمة الأحداث، وما تتطوى عليه من أعمال ووقائع وشخصيات محكمة برمان ومكان - و «الخطاب» Discourse، الذى هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم عطل إلى تأكيد أن القصة هي محتوى التعبير السردى، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكمية التعبير عنه وهو الأمر الذى أعمدنى إلى دراسة هذين المظهرين من مظاهر المروي، بوصفهما وجهين متلازمين لا يمكن التفريق بينهما إلا افتراضاً لحاجات البحث والتحليل^(١). فلنقف، إذن، في صورة ما مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها في رواية (أنت منذ اليوم)^(٢).

-٣-

يناقب السرد في الرواية بين مستويين؛ ذاتي مباشر يمثل المظهر السردى لـ «عربى» الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثل المظهر السردى لراوي عليم يتصف أحياناً بالحياد والموضوعية في تقديم الأحداث، وهو يستعين بصير الغالب ويتصف أحياناً بالانحياز إلى «عربى» حينما توطر رؤيه الموضوعية رؤية «عربى» البتة. وللتدليل على ما ذكرناه لابد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، تحتوي على ثمانية وخمسين مشهداً سردياً وحسب السرد الآتى:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد مشاهد	١٣	٠	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١

يتضح من السرد أعلاه أن الفقرة الأولى في الرواية تتشعب أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردى طين مركب، وبينهما يختلف عدد المشاهد ليس ذلك فعسب، بل إن الرؤى السردية الداتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها الداتية والموضوعية من خلال السرد الآتى الذى يكشف تواتر تلك الرؤى في تصاعيف المشاهد السردية حسب فقرتها:

فصل	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
مشاهد السرد الداتى	٦	١	٧	٢	٣	٢	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعى	٧	١٠	٢	٣	٦	٤	٥	٥	٥

يكشف سرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الداتية لـ «عربى» وهالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوي العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً مما يدل على أن نسبة مشاهد السرد الداتى المثيرة إلى مجموع المشاهد هي حوالى ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعى المثيرة إلى مجموع المشاهد حوالى ٥٦٪.

مبتذرة لا يتطعمها خيط، إنما تعنط في ذاكرة الشخصية المركزية، وفي منظور الراوي العليم، ولتلقى هو وحده الذي يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتماداً على معطيات السرد كما تجلت في الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيه التسلسل الزمني لوقائع المثناة، ولتوصيح ذلك، نحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية»، كما تجلت في (أنت منذ اليوم) اعتماداً على المقبرة الأولى بمشاهدتها للتدخل. لم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من (١٣) مشهداً سرفداً لا ينتظمها سياق زمني، إنما يظمها سياق الخطاب عبر تنسيق المشاهد جنباً إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمني المتعاقبة، فبعض تلك المشاهد يتطرق إلى الماضي البعيد المتصل بظهوره «عربي» مثل المشاهد ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، وأخرى تنتمي إلى الماضي القريب، ولكنها تتصل بشباب «عربي» وهي ١٨، ١٩، ٢٠، أما المشاهد السردية ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، فهي تعابر زمن السرد نفسه، وإن كان المشهد الأخير (١٣) في حادثة أي معروف هو - في أعين الاحتمالات - الذي يفجر تلك المشاهد، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربي»، وهكذا، يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتصدر لتكوين النص في الفقرة الأولى على النحو الآتي:

عربي يتذكر من قتل أبيه للقطعة (١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، ويجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفي وقت آخر، يجد القطعة وقد قطع رأسها وسخ (٥)، ثم تجده يتذكر كيف كان يصلي (٨)، ويستحضر أيضاً واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢)، ثم تمر مرحلة زمنية طويلة، يكون فيها «عربي» قد أصبح شلياً ويكون شاهداً على عودة أخيه متكرراً من حرب لانصر فيها (٧)، وفي مشهد آخر يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام علي (١٠)، لم يقرر، فيما يلي، الانتماء إلى الحزب (١١) وهو في عنوان شابه، وتتعاقب المشاهد في الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعهء وهربى فى الجماعة مع حمائر (٤)، لم يقدرونها إلى حالة ألى معروف (٦)، ثم وهما يتحدثان عن

إذ الإحصاء الذي يقدمه لنا مجرد الرؤى يدل على أن هالك
اقتساماً للرؤيتين المزدوجتين فيما يخص صيغة تقديم المروى،
وعبما استأثرت الرؤية الموضوعية بنسبة أكبر من التواتر مقارنة
بسبب الرؤية الذاتية، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلية الرؤية
الذاتية، ليس للعارق الضئيل بينهما فقط، ولكن لأن الرؤية
الذاتية تقتصر مباشرة بالشخصية المركزية في المروى، وهي
«عربي»، وهو الأمر الذي يفرض لنا عدم استقرار صيغ تقديم
المروى وتذبذبها بين الرؤى والمواقف الذاتية لـ «عربي»
والرؤى الموضوعية الخارجية التي توضح رؤاه أحياناً، وتحدد
الأحداث والوقائع والأفعال، وهو ما أغضى إلى نوع من
التوازن في الرؤى الذي يعطل التوازن الداخلي لـ «عربي»
بسبب انقسامه على ذاته، وبخاصة لأنه يقوم بمهمتين
مزدوجتين، مهمة كونه راوية ومهمة كونه بطلاً تتمركز
حول الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التي تصدر

إن الزواج في الروايتين السرديتين، جعلاً لشيء فها
 ١- «عربي» و «الراوي العليم»، ونحوها: كَثِيرُ الْأَوَّلِ يستدعي
 الماضي، ويعبر أحداث الحاضر، يقوم الثاني برسم الخلفية
 الخارجية لها، مانحاً إيها صفة الموضوعية، بما جعل الوقائع
 متوترة ومشحونة، يصر إلى تقديمها غير منظورة محتلين،
 وكان تقسيم المشهد أثر هائل في شحن المتن بالتوتر؛ ذلك
 أن المشهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما
 حسب أهميتها في منظور الراوي ذاتياً كآلة أو موضوعي
 وبهذا، فقد اتسحت بالتدخل، فكل مشهد مختلف عن
 سابقه ولاحقه في الروى والصيغ. وبهذا، فإن سياق السرد
 متكسراً يستجيب حمياً لرؤى «عربي» الذاتية، وأحياناً
 للمواقف الموضوعية التي يضمها الراوي العليم، كأن التدخل
 والخارج يصعدان معاً، في آن، في شخصية البطل، وهو أمر
 أثر بصورة مباشرة في بنية «الحكاية» وبنية «الخطاب».

إن الحكاية التي تترشح عن نسج الخطاب، تتكون من تسامع أحداث يتخضم معاً لتكون منظومة أعمال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ماء وهو أمر معروف في السرد التقليدي، أما «الحكاية» هي رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكس السرد المعايير التقليدية، قد طلت أشبه بوقائع

للمحخصة الرئيسية في الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه حضور المشهد السردية لمظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، بما عمق حالة التوتر إلى أقصاها في العقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة في الرواية بأسلوب بناء العقرة الأولى نفسه، فنشداخل فيها الأزمة والأمكنة، ونحوّل الشخصيات في مواقفها ورؤاها، لتنفّس المشهد الثمانية والحمسين التي تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بيئة سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصرى الزمان والمكان، كما عرفا في السرد التقليدي، إنما وظفاً توظيفاً جديداً، منح رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومفردة تستدعي نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الحطائية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات إلى وحدة منتظمة، متداخلة ومماسكة هي التي تمثل ماحيه البنية السردية التي تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التي يبدو أن التلارم بها غير مرئي، لكنها مكونات وعناصر قائمة في البنية، وضهورها لا يعنى غيابها، بل إن القراءة المتخصصية مكتنبة عن كثير من العلاقات التي تعمل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التي تكملت بها، سواء في مستوى تركيب المتن أو دلالة

وإذا كان الرواية، بمستوييه اللغوي والموضوعي، قد شكل البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذي قدمته، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منح تلك البنية السردية معداً وأهميتها، فالمروى عليه لم يكن شخصاً متعياً، إنما اندغم في شخص متلقى، وصار جزءاً من فعالية التلقى فاتها، الأمر الذي شجى الرواية بدلائنها وأحال كثيراً من بنية الرمز على مرجعيات لها أثر كبير في دأكرة الخنفي. ولهذا، فإن المروى عليه، باندماجه في المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر التداخل والتخارج بين المعاني الرمزية للخطاب والمنظومة الدلالية التي تتصل بالمراجع، وهو ما لم يكن ممكناً لو أن الإرسال السردى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متعين في البنية السردية، لأن ذلك سيضيف كثيراً من احتمالات التأويل والاستطاق الدلالي للرواية

عائشة وأحب صابر (٩)، وأخيراً وقد تملا بسبب الخمر وسط حالة أبى معروف (١٢). أما سبيل ورود المشاهد في الخطاب فلا يراعى فيه التسايع الزمني، إنما توصع جنباً إلى جنب، مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية - رمزية. وعلى النحو الآتى: يستذكر «عربى» قتل أبيه للقطعة (٩)، ويسمح بعد ذلك أذان العشاء (٢) وجمعه مائدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطعة إنما يعود لأنها أكلت جزءاً من اللحم (٣)، ثم يخبرك السباق الزمني، فيدنا «عربى» و«صابر» في الجامعة (٤)، ويذكر «عربى» القطعة وقد قطع رأسها وسلب (٥)، ويحاذر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم يذكّر صورة أخيه المألوف وقد عاد مكسراً من الحرب (٧)، وتأخذ الذاكرة إلى الماضي بعيد صديقا كان يؤدي صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يعود إلى الحاضر، وهو متهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه (٩) ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام عيسى (١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، وتعود به الذاكرة إلى الصغولة، وهو يضرب «كيس» (١٢)، ثم تختم العقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربى» و«صابر» وقد تملا بسبب كثرة تناول الخمر في حانة أبى معروف. ونسهى بذلك العقرة الأولى من الرواية ويهدف توصيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الرماد، ينبغي إدخالها في جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيب، وذلك بخدم التحليل في كشف طبيعة البنية السردية في الرواية.

ترتيب المشاهد في الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد في الرماد	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣

يكشف لترتيب المتعاقب في كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما ولهذا، فإن الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» قصيدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة، لا تولى لترتيب الرسى أهمية كبيرة، إنما يجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة العسية للتأزمة

الهوامش:

- (١) صدرت رواية أنت عند اليوم، أول مرة عن دار النشر في بيروت عام ١٩٦٨ م يعني أنها، ككتبت ونشرت في غضون عام واحد في أكثر تقدير بعد أحداث ١٩٦٧
- (٢) ورد ملحقاً الأرمي من كتابه الشاهر القتل تيمير سبول، ص ١٣٨. إن على الأجنبي وفائز محمود، قد قالاً بعدم وجود بنة مركزية في الرواية اعتماداً على حوار بين شخصيات الرواية فأحيل المحكم الفني السردى على الأثر الذي تركه سبول
- (٣) فخرى مبالغ، الرواية في الأردن: بين تيمير سبول وأمين شتار، الأعلام، ٢- ١٩٩٢، ص ١١١- ١١٢
- (٤) عيد الله إبراهيم، المردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ ص ١٢
- (٥) تيمير سبول، الأعمال الكاملة، بيروت، ابن رشد، ١٩٨١، ص ٥- ٥٦

فصول

● في العدد القادم دراسات خاصة عن:

أبي حيان التوحيدي

المادة العدوانية

مع نكر من من سب
 اندعة في سب هذه
 التعريف بأحمد العدواني
 (1923-1990 م)، وليس ذلك
 استحبة بطلب البعد الحد
 الذي يتنادي بموت المؤلف،
 وبالكور العدواني معروف
 لدى اقراء، تدل عليه وتنو
 بفصله آثاره الباقية في
 ثقافتنا العربية المعاصرة،
 وانتي منها إسهاماته في
 إصدار (من المسرح العامي
 1969م) ومجلة (عالم الفكر
 1970م) ومسلة (عالم المعرفة
 978 م) ومجلة (لثقافة العالمية
 198م) وغيرها وبكر من
 لأسباب التي وهب في
 للقبيل لرعبه بكلام عليه هنا
 قصيدة يطوى عليها مجموع
 شعره (أجنحة العاصفة
 1980م)، سبها (البحيرة
 الحادة. لعتة مايو 1948م) إذ
 استدعت هذه القصيدة صورة
 بحيرة لامرتين (1790-869 م)
 ومن الصبيعي أن تتعقد في
 محيلتي مقارنة بين هاتين
 القصيدتين، خصوصا وأن
 بقرا من الباحثين، وعلى
 رأسهم د محمد حسن عبدالله
 قد وقف على قصيدة العدواني
 عظهرا براعة في تدوقها وفه
 مغرها، لا أنه أعفل حائنا، أراه
 مهما في محال تأويلها وتفهم
 مقصدها، وهو علاقتها
 بقصيدة لامرتين، مع أن



د. احمد علي محمد

الحدث الفصص أشار إشارة حاطفة إلى تلك العلاقة في قوله «حين يواجه المتلقي عنوان هذه القصيدة (البحيرة الخالدة) فإنه لا بد سير سم في مخيلته صورة بحيرة حذيفة، أو على الأقل، إذ كان مثقف ثقافة معينة سيتسمر بحيره لامرئين» (2)

وعندما نبحث هذا لا تشي بشيء من التأكيد على حضور قصيدة لامرئين في قصيدة العدواني، إن لمسألة لا تعدو كونها محر، تشبه في عدواني القصيدة وهو استنباطه من شأنه أن يذكر ملغي المتفهم قصيدة لامرئين ونريد أن نذهب في هذه الدراسة إلى أبعد من ذلك التشبيه الذي وقع في العنوان، فزعم أن قصيدة العدواني تمثل حضوراً قويا ببحيرة لامرئين، بها معنى آخر تحمل رمادا ثقافيا عالميا إضافة لكونها مفتوحة من جهة سياقها على نصوص عربية سابقة منها بركة المتوكل التي نعتيها بالحقوقي هي حص شعره غير أننا سنبحث في هذا بتسليط الضوء على علاقة قصيدته العدواني بقصيدة لامرئين متحدين من مفهوم التدين وسيله لإدراك التداخل بينهما

2.

تركز لسبوية في مجال تحليل نصوص الأدب على النصية، أي دراسة النص وتحديد قواعده الشكلية معتمده على إبراز العلاقات بين الوحدات النصية داخل النسق الأصغر أو ما هو د خل النص، والنسق الأكبر أو لنظام أدبي ينتمي إليه النص، ومؤدى هذا الصنيع من وجهة نظر نقاد الحداثة يحيل النص إلى منتج مغلوق، أو نسق نهائي، ولهذا بدأت لأفكار تنج في نقد ما بعد النسوية إلى

اعتبار النص الأدبي مفتوحاً، يحمل في صميمه آثار نصوص سابقة، تستلزم من المتلقي إدراكها لمعرفة الأسس التي يتشكل منها النص، وعلى هذا النحو غدا المتلقى شريكاً للمنتشي في سراح دلالة النص بطريق ما يمنكه من في توقعات (3) سيعف على دويله بعد نص محلا لدراسة النصية، أي المفهوم الذي يفسح امحال أمام المتلقي لإدراك علاقة النص بنصوص سابقة لتعقد في نهاية محاورته فيه وبين النص بواسطة فعل انفرقة سى لا يرمي لى أكثر من محاولة لإساح دلالة نصه نفسه ولا يهسه نص ينطوي على حملة من أصداء حارحه عنه، أو أنه كما يقول أصحاب التفكير «ينطوي على حملة من لانتاراتى شعر بصورة لا

تعدى إلى حد ما حير نفسها» (4) إن منشئ النص في أثناء إبداعه يواجه حريات كثيرة أظهرها سطوة الماذج لشورية المفهومة، في محال استخدامه للغة لعتيه أن يفارح الأشكال اللغوية التي بثها لأعدمون ومن ثم تحديدها، محاولاً لتعبير من خلال معارضتها أو الاقتداء بها عن تفرد، وهنا يحدث صراع بين تأثير السلف والبروع إلى التفرده، ويحسم مثل هذا الصراع دائماً لصالح السلف، فيكون النص امتج حضوراً لأصداء المتقدمين، من أجل ذلك تغدو البيصية عنصراً يتحكم بوجود النص، فيكسب دراستها أهمية بالغة في مجال تأويل النص المنتج

3.

لاشأن أن أمقاربة بين قصيدتي لامرئين و لعدوى بعد شينا من حيويتهما على اعتبار أن بكل واحدة من القصيدتين لغتها

الخاصة وليس بمقدورنا في ضوء هذه المشكلة حصر مجالات اجتداء العدوان في لصيغ اللعبة والمجارات التي تضمنتها قصيدة لأمريتين ويبقى حالب وحيد يمكن أن ترتكز عليه هذه المقارنة، وهو الأثر الثقافي الذي يؤكد حضور قصيدة لأمريتين في قصيدة العدوان من جهة برهنة أو موقف، وربما في الأفكار أو في ضرباته سواء بها أو

. 4 .

البيوية التي أرادت أن يرى فيه كمر أراد
 أن يرى عالم في حبة فاصولياء، وهذا
 معناه أن حبيب البيوية من حسن عفو
 ومجابهة صوب غير أن لشكيب قصيلة
 واحدة يعترف بها حمودة وهي «القول
 بأن النص لحاضر موضوع التفسير أو
 لقراءه يحسن رمادا ثقافيا منصوص
 سابقة» (5) غير أن هذه الفصيلة من
 وجهه نظره، لا تتحقق إذا صغت البيضة
 على حدود المنطق، كأن يربط تفسير
 النص كلية نوعي القارئ وأفق توقعاته،
 فتعدو القراءة حينئذ لا نهائية التفسير
 فتعذر المعرفة ويشعر المرء أن هناك
 صعوبة في التعايش مع التفسير الذي
 تفرره البيضة، وعليه بغدو لتحليل
 صريا من العث (6)

لنصوص في جمعوه مرجع تفسير غير تفسيره ليس نهائياً، وأسبب في ذلك «غياب المراكز الثابت للنص، إذ لا توجد قصة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وإن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أخرى، وإن ما هو هامشي في قراءة ما يعدو مركزاً في قراءة ثانية، ويتبع ذلك ما سمّاه التفكيك للعب لحر اللغة» (7).

ومع أننا نرى في مثل هذه الأفكار التي صدرت عن التفكيكيين ما يقدم حلاً، وإن كان جريئاً لمشكلة تعددية النصوص في النص الواحد، إلا أننا لا نريد التمسك بها تمسكاً حرفياً خصوصاً وأن تلك الأفكار قد ألفت مقصدية المؤلف ونحن لا نستطيع أن نتصور نصاً بلا معنى، وقولاً بلا مقصدية، أو غاية يسعى إليها، وما أعتمدنا على النصّ هنا إلا لكتشف خصائص النص الأدبي وفهمه بغيره من نصوص سابقة.

لا شك أن النص الأدبي، كما يرى منظرو لتلقي، يحاول تغيير القناعات الثابتة لدى القارئ، ولهذا يحسن بالقارئ أن يصنع قناعاته إزاء النص المقروء موضع التساؤل أو التغيير إن لزم الأمر، إذ النص باستمرار يرد على أسئلة انقارئ بإجابة ليست متوقعة، ولذلك يغدو أفق التوقعات الذي يمتلكه انقارئ إزاء النص لا يعيد أكثر من معرفة الحس الذي يتعرض فيه النص، وعلى هذا النحو تسمى القراءات السابقة للنص محرد تأويلات لا نهائية، بمعنى أنها تكون خاضعة للتعديل.

ولتبيان جدوى هذه النظرة يحسن بنا تقديم قراءة سابقة لقصيدة العدوانى، وهنا وقع الاختيار على قراءة الناقد محمد

حسن عبدالله لحفلها موازية للمقارنة التي يريد عقدها هنا بين قصيدتي لامرئين والعدوانى

5.

إذا أردنا تبيان لصلة بين قراءة د. محمد حسن عبدالله لقصيدة لعدوانى والمناهج الحداثية في معالجة النصوص نجد أنها قريبة من معالجة السيويين، وقد تتحدى لنا تلك الصلة من خلال تركيز الباحث على لمحاورات الآتية

أ. العنوان وعلاقته بالمطعم

بدأ الباحث تحليله القصيدة بالتساؤل عن المقصود بالعنوان، فهو جسد عنوان القصيدة (لبحيرة احالدة) بحيرة حقيقة أم أنه صرب من المجاز؟ ومؤدى هذا التساؤل تحديد مغزى القصيدة من خلال العنوان، على عتاره مفتاحاً لقب النصّ، لأنه عبالة مؤكدة تنولد من صميم القصيدة، لذا فهو أشبه بنواة تدور أو تتمحور حولها بقية لبس في القصيدة، ومن هنا حاول إيجاد علاقة بين عنوان القصيدة ومطعمها معتمداً على لنسب الأكبر أو ما هو خارج النص كقوة لقاعدة النحوية وترتيب الذاكرة الإنسانية، أو ما سمّاه بالنسق الاستدعائي (8)، وموجب ذلك عدم الصمير في لبس الأول

هي الطير صادرة واردة

عليك بأسرابها الحاشدة

عائداً على العنوان، أي البحيرة، إذ من شأن الصمير في مثل هذه الحال العودة إلى أقرب مذكور في صورة الكلام، وعلى هذا النحو استقام للباحث انقياس الصورى، لتعدو علاقات العاصر في قصيدة العدوانى منتظمة وفق ما يلي - البحيرة هي الطير.

- الطير هي الناس.

- البحيرة هي الناس. (٩)

والسؤال هل حقاً تداخلت الأشياء في ذهن العدواني على هذا النحو، أو هل كان في وهم العدواني أن يعيد تشكيل الوجود بهذه الوحدة المطلقة على النحو الذي يرسعه د. محمد حسن عبدالله في تحليله؟
بالإجابة عن هذا التساؤل يحسن تفكيك هذه الصورة التي رسمها الباحث للعناصر المكونة للقصيد، وعزل وظائفها التي تدل على حلال العنوان، الذي يكون صلة وصل بين حلقات السلسلة، فغدت ابحيرة هي الطير وهي الناس في الوقت ذاته

ونحن نقبل مثل هذا التأويل إذا كان عنوان القصيدة حفاً عنصراً متولداً من داخل النص، إذ يصح اعتباره حينئذ محورا للنسب النصية التي يتشكل منها النص، ولكن ماذا يحدث هذا التأويل، إذا كان لعنوان آخر حركته في القصيدة أو أنه - كما يقول الغدامي - "يُجرى من يكتل في القصيدة، إذ القصيدة لا تتولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها" وهو في أحسن الأحوال يكون اقتباساً محرفاً لإحدى جمل القصيدة (١٥)، وإذا ما عدنا إلى قصيدة العدواني نجد أن عنوانها مقتبس من آخر بيت فيها وهو قوله

وما نحن إلا غمام الحياة

وأنت بحيرتها الخالدة
فقله هنا (بحيرتها الخالدة) حرف قصار (البحيرة الخالدة) وهكذا استحال إلى عنوان، وهذا معناه أن العنوان لا يدخل في علاقة مع سائر الوحدات المكونة للنص كما رسم الباحث، وكذلك تضعف علاقته بمصطلح القصيدة من جهة عوبة صميم الفصل (هي) عليه، فالصميم في قول العدواني (هي الطير) لا يعود على

ابحيرة، وإنما يعود على لصير نفسها وبالنظر إلى بعض أساليب العرب في التعبير نجد قول السابق

ونحن كتنفنا عن معاوية التي

هي الأم تغشى كل فرخ منفق (١١)

صبرا لقول العدواني هي الطير = هي الأم، فصميم العصف في ابوضعين يعود على مذكور، لكن المذكور متأخر، لأن من حق صميم الفصل الصدارة، وعليه لا نجد عدولا في قول العدواني، وليس فيه ما يستحق إطالة الوقوف

وأما تأويل لعنوان بمعزل عن العناصر المتشابهة التي رسمها الباحث فإنه لا يمثل سوى استحضار لبحيرة لأمريتين، خاصة اقتران بحيرة العدواني بفكرة الخلود، وهي الفكرة نفسها التي عبر عنها لأمريتين في بيته قصيدته حيث قل

أيها البحيرة الصاخبة!

أيها الصخور الصامدة!

أيها العذراء الموحشة!

أيها العذبات المنلمعة!

اسن اسلاي يعني علهن الدهر

فجدهن بعد البلى، ويخصبهن بعد

المحل (١٢)

فبحيرة لأمريتين هذا يصافه صور هو الطبيعة الأخرى مقترنة بفكرة الخلود، إذ ليس موسع فعل الدهر (العدم) أن يطولها، وليس من محسب وما يريد أن تقدم لرمز حدة وحصونه ومن الواضح أن نغمه قد حدث من جهة دعوى محقق مثل هذا الأسحار في برونه في حسم هاتين قصيدتين

٢- ترتيب المقاطع في قصيدة العدواني:

قسم الباحث قصيدة العدواني إلى مقاطع أو وحدات صغرى ليتسنى له إدراك علاقاتها، فشتم المقطع الأول على الأبيات (١٣). (١٤). (١٥).

١- هي الطير صادرة واردة

عليك بأسرابها الحاشدة

٢- حببك مثقلة بالشجون

وبذهب خالية ناشده

٣- وربتما أقبلت بالضلال

وعادت مهلة راشدة

٤- وربتما أقبلت بالهدى

وعادت مضلة جاحدة

واقطع اثني يعثله البيت الخامس

مفرد

٥- وماؤك يحتال في صفتك

ويغمر أعطافك الناهدة

فهذا المقطع كما يقول ابياحت ينصب

على صفات البحيرة وحده، وهي صفات

مشبعة بصفات البشرية والأبوثة بصفة

خاصة

وعني عن القول بـ تحسيد لطبيعة

بصورة أثني، على اعتبارها ومرا

للخصوبة ولعطاء، فـ راود أذهان

الرومانسيين عامة، ولا مخرجين خاصة بـك

أن شعره يمثل فتحة الشجر الأزولي

في قوسه، فلم يغب عنه أن يجسد في

صواهر الطبيعة البحرية، الصحور

العدوان، انعايات صفة الحلود وانحد

والخصوبة والأبوثة في آن، لهذا قال

أنثى اللابي يبقى عليهن الدهر

فبحذهن بعد اللي ويخصيهن بعد المحل

وفي ذلك مؤشر على مقدر التداخل

بين قصيدتي لامرتين وابعديواسي،

خصوصاً من حيث لدروع إلى الطبيعة

وجمع صفات الحلود والأبوثة والخصوبة

عليها

ويشتمل المقطع الثالث بحسب تقسيم

د محمد حسن عبدالله على الأبيات الثلاثة

لأنه

٩- وكـم قـل شـاهـت بـاصـبعـه

وحاسن على سيفه دد

١٠- وقيل تدنس واستنوبلت

مجاليه بالرغم البائده

١١- وقيل توخل واستنوبلت

مغانيه بالنسم الفاسدة

ويرى الباحث أن هذا المقطع «يتمحور

حول عبارة واحدة (قيل) التي تتكرر في

صدر كل بيت كاشفة عن المعد التاريخي

لضلال الطير وحووده في علاقته

بـ بحيرة » (١٤) غير أن الباحث يسقط

ثلاثة سيات سبقت هذا المقطع (8-6)

٦- وبهزا من صدر أقفلت

ويسخر من ورد واحدة

٧- إذا صار عنه عواذي الزمان

علاها بعبرته الماردة

٨- وإن طاف في حوضه طائف

غدا نطفاً عدية باردة

فهذه الأبيات الثلاثة موصولة من حيث

تسلسل المعنى باست الحامس، فـ رأى فيها

البحيرة بـك في المعنى لا تستوجب

الإشارة إلى عالم يحلها ضمن تقسيم

المقطعي بـك قصيدة، مع أن هذه الأبيات

تتطوى على موقفه من الكون إنه بمعنى

آخر يحدد فيها موقفه من الصراع لدائر بين

لدهر وبتوحدات، بهذا يراه ينحاز إلى

ظواهر الطبيعة في صراعها مع قعر الدهر،

إذ العدوانى يعى أن المرء في الحياة لا يمتلك

وسيلة تمسكه من مخيلة عذره بعد فهو

رثى عرصه بمصير ؛ لنكبات، ولا سبيل

له سوى حواء إلى بضعه، التي يرى فيها

مر سحره بـك من ذكرى وحووده، انظر

إليه كيف ينتصر بطبيعة (مياه البحيرة)

صدر الرمان، إذ لزمن مدحور أمام عرة

مياه المارسة. وهذه لفكرة لم تكن غائبة عن

لامرتين عندما تكلم في قصيدته (البحيرة)

على سلطة القهر التي يمارسها الدهر ضد

الإنسان

فليس لسفينة الإنسان مرفأ

ولا لخصم الزمان ساحل

إن الرمان ليتدفق، وإما مع تياره تمر
وتمضي (١٥)

ولهذا بغدو الرمان عند لامرتين حاقدا
حاسدا، لأنه يسحق إرادة الإنسان ويسلبه
حيمه في البقاء

أيها الزمن الحاقد الحاسد

أكذلك قضيت أن تمضي لحظات الأنس
وسكرات الحب سراعاً كما تمضي
أيام الشقاء والبؤس (١٦)

وبكى مادموسع الإنسان أن يفعل إراء
مع الدهر احقاد، إن العدوانى لم يصنع
أكثر من صنيع لامرتين، إذ لحا كل منهما
إلى الطبيعة محاولين حفظ ذكرى
وجودهما في طواغرها

لتبقى ذكراها أبتها السحرة في
هدونك الشامل

وعواصفك الهوج، وهضاب الضحوك
لتبقى في هذا الصنوبر الباهت في
السماء

وفى وعبر الصخور المعلقة فوق
الماء (١٧)

وكذا يحو العدوانى في قوبه

فقدست حامية للورى

وبوركت مرضعة والده
أما الأبيات العشرة الأخيرة في قصيدة
العدوانى فإنها تمثل عبد الناحى المقطع
الرابع

١٤- وبوسابروا بعض ما بهرجوا

إذن أجمعوا الهمم الواقعة

١٥- وأما المقابر واسوطنوا

عليها مع الجثث الخاملة

١٦- فليس بغيرك يحلو الجهاد

لمن يطلب العيشة الراغبة

١٧- ومازلت منذ ابتداء الحياة

وأنت لخيراتها رافدة

١٨- عليك يدور جمال الوجود

ولولاك كان بلا قاعدة

١٩- فقدست حامية للورى

وبوركت مرضعة والده

٢٠- نسيء بك الظن في كل حين

وأنت لسوأتنا حامدة

٢١- وماذا يضيرك من طيشنا

ومن نزوات لنا حاقدة

٢٢- ولا أنت من فيضنا تنقص

ولا أنت من غيضا زائدة

٢٣- وما نحن إلا غمام الحياة

وأنت بحسبرتها الخالدة

وما يسقط الناحى بيتين من القصيدة
(١٢- ١٣)

١٢- حديث خرافة منذ القديم

ولعو السكارى على المائدة

١٣- فيا هول ما زخرف الكادبون

وحسبك أفعالهم شاهدة

وبذلك يكون مجموع ما استعده
لناحى من قصيدة العدوانى خمسة
أبيات، لأنهم تبتطم وفق فكرة توحى
بعض ضمن المقطع أو الوحدات الصغرى
في قصيدة وابتعد عن بعض بعض
لأبيات خصوصا في المقطع الأخير عندما
تحدث عن التناقضات الصدية إذ رد البيتين
(١٤- ١٥) إلى ما سبق أن قيل أي إلى
المقصع الثالث لأنهم يكشفان عن تدقص
مع سوابق البيتين وجعل جيبين ٦ -

(١٧) في الرد على المعاصرين من أصحاب
الغزو، في حين جمع البيتان (١٨- ١٩)

حوهر الرد على ما زعموا (١٨) أما الأبيات
الأربعة الأخيرة في هذا المقطع فإنها تركت
دور تأويل، وخص الباحث إلى تحديد

لمراد بالبحيرة فكانت تعني عبه الحياة
والأرض والام والبشر، (١٩)

من الواضح أن ما يصو إليه الناقد من
خلال هذه القراءة النصية، يؤكد على

من الواضح أن ما يصو إليه الناقد من
خلال هذه القراءة النصية، يؤكد على

وحدة العالم، وعلى هذا الأساس كانت البحيرة رمزاً للصير والناس والأمومة والأرض والبشر، بمعنى أن البحيرة تجسيد للعالم الذي يتطوي على توافق وتناقض هي آن، ومن شأن امر أن يصهر كل الأوراق بين الموجودات لتلتئم متالعة متحدة وفي صوء هذه الرؤية ينكس اشاعر ابن يتحدث عن ظاهرة واحدة من ظواهر الكون ليصور من خلالها العالم كله، وعلى هذا النحو بدت بحيرة اعدواني عالماً اخر، وهذه الفكرة التي طبقها الناقد على النص ما هي هي الحقيقة إلا من وحي ابينيويين الذين أرادوا أن يروا العالم كله في حبه فصبوا

في نسبه ما تبت منفتح بمعنى في مع تد بصوص لادسة نبعز بصوة أو بأحرى إلى تقنين الإبداع فكان جهد اناقد البنيوي يتركز حول إعادة ترتيب اللوحات النصية للوصول إلى نظام عام يحكم خصوصاً أخرى ولهذا عني تلك هذه اترتيب عملاً يوارى الإبداع لا إلى في بعض النقاد ير في إعادة ترتيب وحدات النص عمل إبداعى لا يقف عن عمل لشاعر نفسه، وعلى القور إن تطبيق قوانين عامة على الفن عرصة للانهيار، لأن الفن لا يحكم بأرقام (20)، ولهذا سقطت البنيوية لأنها تجاهلت خصوصية الفن، وغابت مقصدية المدعين، وإذا عدنا إلى نص العدو في حسب قراءة الناقد محمد حسن عبدالله نجد أن الرؤية فيه عائرة و لهدف مفقود في ضوء ذلك التداخل المضطرب بين العنصر

6-

إذا كانت انسيوية تحليل النصوص إلى سح متشابهة من حيث إنها تستحب

لقوانين عامة، فما مزية الناص الذي يسمح هو الآخر بتداخل النصوص، إلا يعنى ذلك أن البنيوية والتفكيك معا يمحمان حرمة النص ولفيين خصوصية

ب انسيوية وحدها تلغي تفرد النص الأدبي، أما التدص فإنه يوسع مع حدود النص المنحز حديثاً ليسنوعب شذرات من نصوص سابقة، من أجل ذلك قام التدص على المعارضة بنوعيتها المقتدية والقيضة فالعدواني اقتدى بقصيدة لامرئين هي جانب ونافضها في جانب آخر، وإن كان لتناقض يدخل في باب الاحتذاء إلا أنه يسمح لموهبة أن تأخذ مدها ضمن إطار المحاكاة، بمعنى أن الشاعر يتحدث باستمرار التمازج السابقة يعبر عن ذاته وتجربته اشخصه من خلالها، لأن إبداع لشاعر بدور هي فله ثقافته، فهو بحاجة إلى أن يضع تجربته ضمن سياق النوع الذي يصدره في قصيدته فيه

على هذا فسيتميز ان العدواني اقتدى بقصيده لامرئين ما استعار منها إطار لطيفة (بحيرة) لتعبير عن أفكاره، إذ يمثل البحيرة عند لامرئين ملأدا ستعاص به عن حب مفقود، فقد اعتاد أن يلقى محبوبته جويبا عبد البحيرة، ولكن الزمان سرعان ما حار دون اللقاء، فلم يجد الشاعر أمامه سوى السحيرة ليبت إليها لواعج لشوق، لكونها شاهدة على حبه، وبالتدريج تولدت منهما ألفة لمرى اشاعر في البحيرة معنى الحدود والاستمرار، ويحد فيها ما يحفظ وجوده ووجود محبوبته، وبعدئذ أخذت صورة المحسوبة تغيب لنحل محلها صورة اسحيرة، وبالفعل أوشكت جوليا أن تسمى لدى قراء بحيرة لامرئين لتثبت صورته البحيرة مكانها

للتوسع (بطريه انتلغي) لروبرت هول
ترجمة عر الدير اسماعيل إصدار النادي
الأدبي الثقافي بجدة 1415 ص 7
4 حمودة عبدالعزيز (المرايا المحدثه من
السيوية إلى اسفكيك) سلسلة عالم المعرفة
(232) الكويت بيسان 1998 ص 367
5. المرجع السابق
6. المرجع السابق
7. المرجع السابق
8. عبدالله، محمد حسن (دراسة في
بناء الصورة عند أحمد العدواني) صمن
الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة
أدباء في الكويت ص 130
9. المرجع السابق
10. لعدمي، عبدالله (الخطيئة والنفير
من لحنونه إلى التشريرية) إصدار
دي الثقافي بجدة ط 1405 هـ
ص 261

11. هذا البيت من شواهد لسان العرب،
مظهره (طبر)
2. البويقي، أحمد حسن (مختارات من
الأدب الفرنسي) مجلد 1 ط 2 مطبعة
لرسالة 1371 هـ ص 234
3. العدواني، أحمد (أجحة العاصفة)
شركة الريعان الكويت ط 1980
ص 220
14. عبدالله، محمد حسن (دراسة في
بناء الصورة) ص 132
15. انزيات أحمد حسن (مختارات من
الأدب الفرنسي) ص 235
6. المرجع السابق
7. المرجع السابق
18. عبدالله، محمد حسن (دراسة في
بناء لصورة) ص 133
19. المرجع السابق
20. حمودة، عبدالعزيز (المرايا المحدثه)
ص 283

إن العدو نفي في محاكاته قصيدة
لامرثين بدأ بهذه النقطة، أي عندما أخذت
صورة المرأة تتلاشى وتغيب، بذليل أن
المرأة لا بكر لها في قصيدة العدو نفي،
ويصح أن تكون بحيرة العدو نفي امرأة
لأنه أشار فيها إلى معنى الأبوثة
والخصوبة والبناء، إضافة لكونها ملأها
انصرف إليه العدواني هرباً من واقع
متحيف أراد له التخفيف، وهنا يدخل
العدواني في طور المعارضة النقيصة،
بمعنى أن، وثبته هنا قد استقلت عن رؤية
لامرثين، مع أن الموضوع واحد، إلا أن
العدواني انحاز إلى تصوير ذلك المجتمع
من شروبه وآثامه، وبكلمة مختصرة
الحياة العصرية اسريرة، وبكلمة مختصرة
إن بحيرة العدواني ما هي إلا دعوة إلى
لطبيعة البقية الخالدة

هوامش البحث:

1. في الكتاب التذكاري عن أحمد
العدواني، عداد سليمان، في
وسليمان الخليف، إصدار رابطة الأدباء
في الكويت أن أحمد العدواني
ديوانه (أجحة العاصفة، 98 م) وفي
الطبعة الأولى ليدوان بإشراف خالد
سعود انزياد سليمان الشطي أنه صدر
في الكويت 1980 م، فهل هذا يعني أن
العدواني أعاد طبعة ديوانه هذا سنة 1981،
أم كان ذلك من باب الخطأ المطبعي؟
2. مقالات وبحوث عن العدواني، أكتاب
التذكاري الأنف ذكر، بحث بقلم د. محمد
حسن عبدالله عنوانه (دراسة في بناء
الصورة عند أحمد العدواني) ص 101
3. أفق انتوقعات مفهوم طور لياوس
أحمد بطري التلقي ومعناه «نظام من
العلامات أو جهر عقلي يستطيع فرد
استراضي أن يواحه به أي نص» انظر

في الرواية العراقية الحديثة

باسم عبد الحميد محمودي

بحرنا بانزعاج من طرحها لمسألة الحرية والوجود بمفهوم ميتافيزيقي إلا أنها تطرح فلسطين كسببها سبلي بالوجود العربي اليومي من وجهة نظر خاصة ، وسميرة المانع في « ابن موزر والأحقون » التي تتعرض الى مشكلته الحرية بعد العراقي .

وقد يكون من سداقة قدام ان يطالب برواية على مراحا اذ روى بحث مشكله آية مسهبة - لان كتابه عمل روائي يحتاج بعثه استيعاب لانصبه بعد واحسن . كما ان الفصحى .

والى هذا لا يفعل هذا ان كل انقص والروايات المتوجة حديثا - هذا رواية علي حداد استعس الذي روى نفسه - طرحه مسائل لا تزال نواحه المتعب العراقي خصوصا والعربي عموما كازمة الحرية ومعاناة المثقف المتمرد وحيرته في توزيعه الذاتي بين واعمه ومثاليته المعنوية التي يريد تحقيقها حتى وان لم يربطها ضابط تقليمي ومصرها على الجانب المعكري .

ان السقوط السياسي الذي يطرحه نطل عيه الرحمن محمد الربيعي في « الوشم » تبرير واضمح لا رادته كفرد جانه ضعفا واحرا ما واحدا مانهسي دورا وهرب ، بطرحه عزير اسد جاسم في « المناضل » عقلانية مرفعة احسن من خلال صوفية انتصراش اشخصية لطلقة « نابل » ، بينما يبدأ اسماعيلس عهد اسماعيل يبحث مسألة السقوط من حيث انتهى الربيعي وذلك في « روايته : « المسقطات الضوئية » و« نجل » (٢) .

أما شمران اليسري عينا رباعيه يد « الزناد » منذ نهاية ثورة العشرين طارحا اسألها (الفلاحون شكس يختلف سلوكا وتصديا للحدث عن الشخصن الرحاويين الذين قسمهم الآخرون .

دحت في العراق زمن الرواية ، ولتكن كانت على « الحقيقة قد ظهرت مستحقة في بداية السبعينات عند ظهور روايات ثمان طمعه فورمان وعبدالرواق المظلي فقد انكسرت تماما عندما ظهرت روايات فاسم الدماء وعزير اسد جاسم وحرا ابراهيم حيدر وعبد الرحمن الربيعي وشمران اليسري وبرهان الحظيف وعادل عبد الحار وعبد الستار ناصر ومهدي سحر وغيرهم .

الساه في مجال مناقشة سبب ضعف الرواية العربية عن غيرها في السدان العربي لآخرى ولكن بشير ان مدمع باطبيون قد محرب قنبها في افراف لاهرم عام ١٧٩٨ ومعها شعارات الحرية والاخاء والمساواة مصلوبة ساحجة اسم عيب ذلك الفصل الحصارى المنوء ورد النفس الثوري للمصريين انذاك ، بينما خرج اسثمانيون من العراق عام ١٩١٨ لتدخل سيارات الانكليز ومدافعهم .

ان مائة وعشرين من السنوات فتره بعيدة بفصل بين دخول حصارتيه الى طنين عربيه ولو كان ذلك الدخول احتلالا .

ان الاقراو باصدار اكثر من عشرين رواية خلال اربع سنوات في العراق مسألة تشكل عقله دقشع لرواياته اسراقية في مخاضها الصعب المنقطع اندي بداته عام ١٩١٩ برواية الايقاظية سليبين قصي وهي « بين ارواح » محمود السيد عام ١٩٢١ .

والملاحظ بوضوح ان معظم أحداث هذه القصص والروايات تتمق ناباضي القرب والسعيد ، وأنه ما من رواية تتحدث عن مشكلة او مشاكل انة يعيشها شعبنا بصفت وطبقاته وطقاها عدا روايه « السفينة »

ويطرح ألباغي أزمة المثقف المتردد في روايته « صيحة في الرقاق » ، يسقط في الحكمة التي تحرى له ولا يستطيع أن يحكم سلوكيته الانتهازية الموارنة الربيعة وذلك في روايته : « المستنقعات الصوتية » بين الطموحات ومشاقها وبين الحياة الرتيبة لموظف بسيط السيط الذي يتقبل الحكم عليه بلا أدبالية وإثقا مسن منطلق الأشياء والتاريخ .. ما دام يتأصل فان عليه أن يدع الثمن من حرته .

وعرض برهان العديب في « شمع في شارع أبي نواس » ، جوا سليبا كان يعيشه القطر قبل ١٩٧٠ دون أن تتوسع افاق عمله الفني الى ما هو ممكن ، يحدث في محرى التحولات السياسية التي يعيشها البلد ، وتسلم الرواية قسما تكويهما وثيقة أداة لعرة قلقة من حياة شعبا ، لكن أداة الروائي لا تسد الا الى شخص الرحوارية المتفسره بآركه تحار الحرب وانتفعين الحميمين جانبيا .

لقد قضى بعض روايتنا فترة طويلة من حياتهم وخصصوا مجموعة من اعمالهم برصد زمن تصب التناقضات الثانوية على التناقضات الرئيسة بين امرى الوطنية في العراق ، وما خلفه ذلك من ابداء لكل اطراف الحصة الوطنية وردود فعل الشعبين الذين تسوا من اعمل اسياسي او فشلوا في الاستمرار في بيته سقطوا مسددين عن تبارك .

لقد استنهم عبدالرحمن مجيد اربيبي من ذلك قصة الطوبى « الوشم » واستخدم تكنكا مصاداخ فيه خيطان حديثان ، الماضي والحاضر يسيران بشكل متواز والهروب هو النتيجة الاخيرة - التي اقتنع بها الكاتب - للمناضل السابق .

ويم يختلف اسماعيل فهد اسماعيل في محاولاته العديدة عن الربيبي ، بل ان قصته « الضفاف الاخرى » جاءت امتدادا كاملا لسقوط كريم انصري (بطل اربيبي) بدأ به من حيث انتهى الربيبي وعلمه انسانا له تاريخ .. سياسي ونصوسي ، حظه اسياسة واللصوصية التي بدأ بها منذ العفر وعاد اليها بعد ان انهى ارتباطاته السياسية مستفيدا من تجربة دوين هود بشكل مستحدث وانتاري ومستخدم ذات الشكل انخاص بوشم المسوحي امسا من « وقف التنفيذ » سألتر ومن قرادة مسبوقة لفصة « اللص والكلاب » لحبيب محفوظ (٢) .

والذي يؤكد هذا ان مرحلة ما تجاوزها عبدالرحمن الربيبي امتارت بالتخيل الاسلوبى وفكرية بحثت الكلمات بدأ بها اسماعيل فهد اليوم الذي لم يجد صوته الخاص به بعد وان كنا لا نذكر اسمعينا بطريقة

الموتاح التكنيبي يحدث التي انمعا في انفسهم الاحمر للحل .

وقد تعبر رواية الزباد شموان اسارى من غيرها من الروايات العراقية بساولة بيثة فلاحية حاصه ، لا الى مفهوم الرجوارية المعاصرة فيها ، فمسا هناك ثورة العنبر العراقية الفلاحية ، والابهيبر افاجع ثورة دجحه لولا خيانه الطنعة انمعا من الاطارات الفلاحية ووقوف رفاق الطريق في المنصف مستعطين انصون على السلطة .

تتركز سطره الاستعمار الانكليزي عسكريا ويكون سطره الرئيسي أيجاد اعوان مجلسي دائمين له مورع عليهم الارض اقطاعات واسعة خانها جـو اقتصاديا مشابها لنظام القننة الاوربي ، فيها الحواجر انطمية بين الفلاحين والوجهاء منهم الذين يصحبون شيوخا جندا بيرات الانكليز ومكثي ابناء التي اعتمدت تنظيم سقى الارض وتطبت الحوشية والإقناع واستعمال انقوة سطق نظام رى معين ان لم يوافق عليه البعض من الفلاحين الذين لم ينكروا وميله الري الجديد فلو ما انكروا انبعد صاحب الفلاح السابق عنهم وحرمتهم في اسطره والامتلاك .

وستن علاقة سعدون الصافي برده وبيدا العمل بمصادره سياسية مع الشيخ صكر بروج ابتنه حسنة بغير ابن صكر منها خطتها لناصر ابن صديقه الميناق حسين الذي هاجر الى منطقة قريه من ارضه السابقة اسمها فهد خلف احتجاجا على تسلط سعدون على مشيرته بيرات وحراف الانكليز .

وبين هذه التحولات يعول سم شموان الياسري مفدا مضمويا جينا لسائج التحولات السلية في العراق بعد فشل ثورته الفلاحية الاولى في افرن العشرين ناسلوب ساحر ماثر يدخل فيه الشعر اشعبي ويثال فيه الاحداث لترسم مراما واصحا بين سلطة الشيخ الحديدية وفلاحية .

وبقدر ما يعرض الجراء انصبي والثبات « بلاوشي ديا » « عثم الشيوخ » لصدى احداث المدن في اريف منذ الثلاثينات الى اعلان الجمهورية ومن ١٤ تموز الى تنفيذ قانون الاصلاح الزراعي تنفيذا سينا والى خلافات الاحزاب الوطنية واسفدة الرجعية منها تعرض الجزء الرابع « فوس احيد » الى عمية اخرى ترتبط بالاحداث اربلية ارتباطا غير اساسي .

صاح ابو البتية بهرب بعم الشيوخ الى الاهوار .. يشتوي العنم ثم يبعها ملكة لا تصرف بعد ذلك .. ماذا تعني نهاية الحلم .. الحلم الملاحه لصالح ابو البتية بعد ان اضطهد هو ايضا اولاده وروجنه ونعه باستمرارية الهروب .. هل تعني الاجدوى ، ام

ان النظرية الرئيسية لهذا الجزء لم تكن عليه الهروب
بعدم كسبه الاحداث الصغير « الاخرى غيرها ممن
تنامة الحور السياسي الى صراع وبدي صبح الصمت
.. ان « فلويس » احميد ليست على كل حال ختامها
منها لرواية عريضة كهذه نطو فيها انفس الشهي
كاول رواية فلاحه عراقية اذا استشينا (انظامون
و (الاشجار والريح) لصدايراف المطبي وحناجرشمد
في سمحي

اما ذون ايوب فقد صور في (السيد والارض
ولياء) مساة دخول الرجوازيين الثوريين مجتمعها
فلاح ، تمهيدا لنويرهم ، الا انهم فشلوا في ذلك
نتيجة عدم توفر الظروف الموضوعية لتحقيق اصلاح
رراعي او علاقات رراعيه تفاه على مستوى الكماؤ بين
المك والصلاح خلال احكم الملكي الرجعي .

وم يكن غائم الدباغ في روايته (صحة قسي
الرفاق) بعدا عن صحة البرجوازي الصغير السياسي
ولا بعدا عن دفتات المدار الثوري سنيا وابحانا ، الذي
داوت حوله روايات الربيعي واسماعيل والياسري .

كل ما في الامر ان الربيعي واسماعيل باعش
امهره بعد الثورة وناقشها اياسري عن تجربة فلاحية
صافية ترفض الهزيمة وتعقد خداف تصمود ، واخباره
الدباغ لطفه خليل حين العولحي حلاي ايمه بلشويير
وتقرر ما كان حمل مترددا يمل للوقوف في
السلطة امكة كان حائقا من الانحراف وراء التيارات
الثوري الذي يمته المحامي سعدالله ، وعندما يلقى
القبض عليه يستعمل واهه الوسائل الاعتيادية للواسطة
في مسيل الرصوغ والهرب من المعركة فيما يهرب
سعدالله من يد السلطة واقفا تسيم نفسه عدالة
لا يؤمن به ويسعى الى حله ليشاء عدالته الخاصة .

ان الدباغ يقدم بطلا مسخادلا ولكنه يقدم انقيض
الوضوعي الذي كن يساعد على انضاج مستلزمات
الثورة الوطنية في شخص المحامي سعدالله الذي يستمر
في نضاله ضد السلطة الرجعية المتحالفة مع الانكسار
فقد قضاه الشعب العربي وفي شخص القصاب المحي
الذي يرمز مشاركة الطبقة العاملة البرجوازية الوطنية
وسعيهما المشترك لانضاج ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨

وحاات رواية « الماضل » لعزير ميد حاسم
عبر مختلفة عن العالم الذي دخله الدباغ والربيعي
واسماعيل ، فبدل تناضل سياسي يعشق اسرامه ويرى
في الاخرن الذين ينهرون وجوها صادف بسوء الاخبار ،
فالتحققت لسبب او لآخر بقوى الثورة لعت فيها
سادا في حطين ، تتكفي يومي واستراتيجي اساسي ،
عن طريق التحولات الشخصية اليومية للرجوازي
الصغير التي تؤدي الى تعيرات نوعية كامله (عسك

حسين مثلا ، بقصي به الى المكان الذي لا يريد به
بابل ولا حسين ذاته الذي يصاب بشيرومرسا تحسب
مع لوطية نهران صفة المناهض الثوري النيب فيه .

ان ازمة بابل انه يتوق لتطو حرق المراحل
ناسرع ما يمكن ، ويستعجل ظهور نتائج ما عاش من
اجله وعمل له ، ان تصود اعدالة هذا الوطن العربي
الصغير وان يكون للنساء والرجال هوياتهم الفكرية
الكامة الواضحة التي تحسن التعبير عن موقفهم
بلا تردد ولا وجل ولا انحراف كما فعل حسين وكما
حدث بدلال ، الا ان تسرعه واكتشفه ببعض سببات
النظيم الداخلي سعمل السياسي ، ودهشته من عدم
مطابقة بصورة الخاص امثالي مواقع العمل السياسي
يفهمه ، ويجعله يتراجع حاملا امراسه معه .

ان هذا الفصل يفترض الذي استعملته كدرب
للحديث عن المصمون ذون الشكل جعل الشخص
واضحا في أسلوب المعالجة للرواية العراقية في هذه
الدراسة اني تحاول ان تشخص الكثير في صفحات
صيفة (الا ان ايدي بان تداخل الحدث بطريقة تقديمه ،
بداخلا بعضهم كتلة دنامة اذية واحدة ، وسعيهم
المتلازم المحتدم معا لتقديم وانجاز كامل أصل الادبي
افروني على مستوى اهدف الذي اراده لفتنا ، هادفا
كن ان عتق هادي جعل هذا الفصل غير كبير ، ومسح
ذلك الاشارة الى ان الربيعي واسماعيل قد استخدما
الاسلوب التجديدي في اعادة مرج الاحداث واستعمال
اتوليف والتداخل احداثي للقديم والجديد بين حدث
واخر مسألة واضحة حاولت ان تقديم المضمون
الهروم المتردد بحيث جاء الشكل منسجما عاما مسح
الحدث وحقت الخيرة في عمل الربيعي على عمل اسماعيل .

اما الدباغ فقد فصل استخدام اسلوب السرد
المتداخل مع تيار اللاوعي وفعل مثله برهان الخطيب ،
بينتم تميز الياسري ببساطة العبارة واستمرارية
الحوار وتداخل الشعر الشعبي الذي استعمله
كمذات حديثة ، مع اوصاف الجارجي الدائم شعور
سبب من سادتها ووضوح افكارها .

ولم يكن عزير السيد حاسم بعيدا عن الدباغ
في استخدام ليلار الناصر والسرد انتقري الماشر
ذي الصيغة الرومانسية في بعض مقاطع هامة من
روايته .

ولملاحظ ان افق الروائي العراقي لا زالي محدودا
للجاناب السياسي المباشر لانة شخصية يقدمها ، كما
ان القضايا الكبرى الاخرى كالادب والاصلاح الزراعي
وشوء اولي اشكال التعاونات المعالجة الاشتراكية

واحداث عماليه الطابع وبخلاف التفسير اسطواني
الغلاحيه ومعتمداً عليها العمليه لم تزل بعد بعيدة عن
جو الروائي العراقي ذي الطبعه الفكرية المرتبطه
بنظرة سكان المدن طبعياً والذي يصعب صومه الخاصه
المتداخلة بالمسائل انفسه على الورق دون نفعه فرح
بعزفها صاحب ربابه ولا اهروجه حب تندح مع
احداث اجتماعه وحانه انوثه تظاهرة صاحبه فهي
جاسه دائمة لم سحج عذ في حطيتها .

وتدو حسنة الحسن قضية شائكة تماماً عند
الروائي العراقي ، فمماثل السيد جاسم مورتسني
المرعه سيما خليل الفويهي ا بطل اندمج لا يردد عن
شيء يثبت به جنسياً ، اما بطل الربيعي موزع الرغبه
تجاذبه رغبة البطره عن كل ساء انعام فيما يصير
بطل اسماعيل حبه على واحدة يرتبط بها بمفرد
روايج .

وسمي التغير اسوي الذي حقق طبعه المشايخ
لاضال اربد (عند شعراان الناصري مسألة الحب
الرومانسي حالها علاقات لا شرعية بين النساء
وارحال ، بين بدء المنهج وابتداء العلاقه واحسبه
ومراً لا ينصهر هؤلاء جنسياً على معتصبي حيرتهم عن
طريق عدم شرفهم الشخصيه .

اما ابطال تحطيت فمتناقضو المرعه ، بعضهم
علم الرقية وبعضهم متردد وبعضهم لا يخفي
دبل في شيء . . هكذا الدنيا تماماً .

لا راي الروائي العراقي خلال مائة مائة مائة مائة
صغيراً تودعه - كما تودع الكثيرين - مسه الاحداث
السياسيه وتعي لديه اساساً رئيساً للتناول الروائي ،
ولئن كان عزيز السيد جاسم والربيعي يهدف الى
تقديم سقوط برحوازي ينتهي بروح توريه حديده فان
سماعل لا يفعل ذلك بل يفصل حلا انفسه موزن
للان سيما قدم اندام سعدالله ممثلاً للرجوازي
الثوري وقدم شعراان الناصري ناصر ، كرفقي امل
شكلا ومن الابحاث في لرواية العراقية .

ان الروايات التي صدرت بعد ذلك لا تعطي الدليل
ان تقدم كثيراً قد صاحب الرواية العراقية من
ناحية الاستعمالات الشكله اذا طوعا روبة حسرا
الراهم جبرا (اسعينة ، حاسا ووصفا روابية
(اسعنه احاسه) فاعمل المزوي تحب طائله مناقشه
اصول .

ان ما يجعل قصتي سميرة المنع (المباحون
واللاحقون ، وفائق محمد صالح ، صغير القطاوع
تصريان مضمونيا من بعضهما طابع الاغتراب الذي غلب
المحولاتين ، هذا الاغتراب الذي حملته روايتنا حراً
« صادون في شارع ضيق » و « اسعنه » .

ولم تكن محاولات المنع ومحمد صالح اوسى
محاولات الكنبه عن المرعه ، فقد بدأ محمود السيد
ذلك في خلال حاد ، وثمه دو انون ايوب في قصص
من قضا ، على م فيها من حربه في عصفه احده
واساء الفس .

ان عسره صى في (المباحون واللاحقون) كانت
واضحة تماماً رغم معاوتها التمرد والثورة على ا
وعدم تطوير ظروفها العصية في وطنها .

نقد فكرت بالمعصرة وعامرت (محدود الوقع .
انها لم تنص الخط الطبعي المتلفي بهذه الممارس
وبعنت عامرتها ، الواقعة المحدودة محدود حليم يورسني
تدري كه' هو طاهر من معاللتها كل سب لحيث
الذي حرصها على ترك عمها بعداد والمحاك به اسى
لدى

نقد كانت غرثها تدور في اعق اعظم اعاشق
الذي ارادت ان تعيشه : لم تفصل غربة لمس الى ثرحه
انكشف انتمج بن الفحص الدقيق له هو غريب وعدم
الاكتراث به الى الحد الذي يحتملها تتعطله كسلوكية
ملعبه حمراء

ان (موزن واللاحقون) قد جعلت الاعتراب
بخصيه على عاصم ، محدود عمله تغير وتواكم حذلي
كمي لم يرق ان يحول الى تغيير نومي في نفسية
نظرة .

اشا في قصة (صغير القطاوع) فائق محمد صالح
بعد الكاتب اكثر حربه ومساويه في التصوير واكثر
ثورة على واقع اوربا الراسعالة مع قربها النام مسن
حيية امل العربي الشرقي وعجزه عن الانتقبال الى
مهاجم في علامه حب من جانب واحد ، الجسو في
(صغير القطاوع) اكثر توترا وكشفا واقع الممار العرب
والشرقيين الذين يحشون هناك ، انه يسلط الضوء
على قطاعات شعبية اوسع من قطاعات سميرة المنع
ابرجوانه المكتبة .

وثاني رواية سلمان النكري مدار الانشاء
المربوخة (لمعطي اضافة جديدة لتحرية الاعتراب
من الداخل المعروية بالهروب السياسي المشابه لهرب
شخص « انوش » و « اصيل » و « الانهار » ، فيما
تقدم روايه محمد القدي صورة حاضرة لانكفاء اسباب
الرجوانه الصغره في ذاته بعد مجرّه عن الدحون
الى العالم الذي اراده ، ته يتمتع مرمعها بعالمه
الصغير المتوحد ذي الاخلاقيات معتقدا (في رواية الرحل
الذي فاته القطاوع) انه هكذا افضل وان احصاها
الصغيرة وحدها كفلة بان سافر به رحة العمر كاملة
دون حاجه لتغير حذري .

وسمى مسألة حبه للفتاة التي أحب أمها سابقا قصة جانبية لا تؤثر في مسار الفكرة الأساسية التي يدور ابروانه وان شكلت - كحدث - نوعا من انبعاثات الحبيبة الاعتدالية .

ان عدم الرجوعي الصغير السدي صورته محدودا بروائية عدة تدخله معه عند الاستمرار بطول « تلك الشمس كنه أحنها » معطية الجودج ، صادق على نطاق اسبوع الكتابة بفترة التماس الاسامية التي يريد ان يوضحها انك تعيش في « تلك الشمس » علما مرعا مأسويا حد اسجاع ، تحسن المظاربات الكاملة لطيمات هذا الولد احميل المظارد الكتيب ، ومن الاحرة الصالح الطرود من اسجش لادم استعاده وخوفه وتحوله المحكوم في الشوارع دون امل معين ، وتلمس اصب ان رموز : الأمان وهنر - ذلكين ، مناطق الظن الجائنة ، الحارس الدم ، الرجل ابدى ، اصراف لا تعني لشخصها الذاتية قمره تعني سيات اعلم ابدى بعشه ابطل ويتوضح لا في هذه القصة ، بل في قصة « السيد » الرائعة التي كتب القاص كبطاق موضوعي لا يريد الكاتب وما لا يريد .

عالم « السيد » العظيم العادر القوي يحمل بعض عالم بطل « تلك الشمس » والقاص تصور العناني رايضا شعور القوة والحق متمنيا في الوقت ذاته ان تكون امثلة من امثولات هذا العالم الهائلي القادر ، انه على الامر عبد ذلك يكون ، فاقرا على بعض شيء لا نحن بعده بالحياة .

ونقدر ما كان أسلوب السيد يحمل حبه الصغيرة والمتوسطة ابوصحه لعالم الحدث ، كان اسبوع « سب الشمس » الشعري يحمل صفة الورم والتفحيم ونكراو المشاهد ذلك لان مشهد الشارع واحد ، الشارع هو حياة هذا الإنسان الذي يصارع كل شيء في الدنيا حتى ذاته شاعرا بالديق والزوجه وبعدان كسست شيء جف من فيها .

ان هذه السوادوية التي يحسن عبدالسار ناصر التعبير عنها مؤكدا هزيمة الحضارة لصنفه « المعن الإنسانية كت مسألة بعدة عن مسار ابروايته اعرافية ، اذ انها تعكس أزمة حله الحدية عبر لوائق من التي معا قبل وما حدث ولكنها تحسن في طاقها روح الصديق والحرص على تاحيج العواطف الإنسانية ورعاها لكي يكون الدليل الواثق المكتمل الصبور الإنسانية واضحا وباضحا بعد ذلك .

عند غيبات الجرائي في « رحلة حلف العالم » تحد المضادات والبرائب التي يصعبها قيم المؤلف وطيرانه المستمر حول مدن وعوالم حطم بها وأفحمه جدها ، ثم احتراقه للزمن الحاضر الى الماضي وانهاد كل ذلك في القصة الاحمر « عودة ابوجه الحاضر » عودة النظر الى الزمن منها سقرته مخطما بدون أمتعة « وفي

عبوة احسن كتيب لاغنيته لم تولد بعد » .
يخص من كل ذلك ان المؤلف الشاب لا ران ظله يحاذي الحاضر ويحشى مسؤوليه جهرب منسه لغترة ثم يعود له مرعما دون ان يصا ان رحتسسه مستحق كل هذا العذاب .

مع ذلك ، انك تحدي الجرائي بواذر ماضي يمتلك حمة حميلة يستطيع تطويها لخدمة اهداف القصة ، انك تجد ان عذائاته وعذائاته شبيهة بذايات بطل عبدالسار ناصر ورباض عبدالكريم « بطل عائل عند الحصار » الا ان ما يفرق بين الثلاثة ، اخلاف الاسبوع وعلو درجة حبه عند الاخيرين ومهارتهم في توظيف الجو الانساني وان الجرائي قدم اوب ساج مطبوع لسه وليس مسما ب تكوب اسحرة الاولى لاي كاتب مكتمله الاداء .

في رواية « ليس نعمة احسن لحنماش » لخضير عبد الامر يبدأ حبل تطلعه الحبيبة شاكيا من سدم الدنيا ومحاوالاته لتفسر بصل الى عالم حديد ، بعد كن شيء بذاته وهو سعي لان يعبر حده به باليسه حادته . وان من عالم الغائبات ، عالم احسن سمعه من صم احسن به في عالمه الاعسدي اعطاه لقوة والطمنة .

ان خسر عبد الامر لا يسعين بقصة المغرب والصل من الف ليلة لتسير أحداث روايته الصغيرة بل يستفيد من ماثورات اشعوب الاخرى بحثا عن اسطورة الوحش اندي افزع ايديهم واطعم شبابها حتى قصي اوديب عليه .

رحله سطيع ان يقضي على هذا الوحش بالاستعانة بخادمة مرقان ، لكن جطلا يشعر بده سله الوحش يعني بعه ورؤاه الحملة بالتافض بين اناس والامل « كمن يستطيع ان يقوم بعمل كبير ليعط بقمه ، وعندما سحق ويكافا بالفتاة اني انقدها بطل معدنا » لا يشعر بانه قد حقق كل اسعادة والاضمان .

هذا سيعين المؤلف بالاساطير مرة اخرى مشارا اسطورة شمشون ودليلة لقدمها بشيء من التطوير في مشهد اني يتأمر فيها القاضي على سرفة مصدر قوة حبل ، مرقان وحاشاه .

الشيء المفضل هو ان مرقنا عندما يصح في حورد اقاصي لا بعد اواره باهلك خليل بالصفحة ، بل يحمله اني منطقة اخرى وزنه سالما ذاء لصدقه بذات سها ساه .

تمضي أحداث ابرواية متشعبة وقد تحدد مسار حبل بالحصول على مرقان مرة اخرى ، مرقان الذي شكل هت قدره الدالة كسب وواحه وتقسه بفسه ، لكه لا نحسن عليه تعام وشكل مجد ، اذ برميته احر وحل حصل عليه في هوة عميقة لترك خلا

بواجهه مصيره متعرجا ، عندئذ احسن حيل فالتبحراته
الناس .. وكانت الرواية كلها لا تعدو حلما يعظه منبه
صناعة الحدث الاحير .

ما الذي يريد خصبر عبد الامير بالضبط ؟ لماذا
استخدم الاحلام والماثورات الشعبيه يؤكد لنا ان على
الانسان ان يتطلع الى واقعه دائما « متمسكا بقوة اندفاعه
الداخلي ومتشككا بنظار الناعمة الوحيدة البظلة على اسحر
الزورك اسقى » ر فضا كل احلام لا مجدبة .

ان جنحنا من برزها مسبحوقا لم يستطع
الحصول على احسن ، وانعبود هب محاولة حبل
ان يكون سورما كاملا .. هل الامحدي هو ان نجيب
كم نحن ونسمى للحرك حسب امكانياتنا وقدراتنا
ام اللامحدي ان يعلم بالذي يأتي .

ان احلامنا لن تكون قطعا بالصيغة التي ارادها
خيل جليجاشي ، بل ستكون ضمن الارضية التي يصف
عنها غير مسعين الا قوتنا الداخلية ومدراتنا
الدائمة

حاول حضر عبد الامير وصفا هذه احسن .
وكان صادقا مع ومع نفسه رقم استعماله اشري
للأساطير التي حاول خلالها ان يوحى بعرجات ثوب
رهانه اصعب

ذا اسلنا الى مهدي اشحر الذي لم تحب رواياته
انثلاث ومعه القصير متسعا مشرق ومنه انطفا
لحليتها وحدا في عالم الرخاوي الصغرانشات
الذي يحيل هوم نديا على راسه محولا تغيير العالم
للوصول الى صيغة اكثر نقاء لودها اعداه لا اصرا
انطفي ، لكنه يصطدم في « اسجدور » بان ذلك يحاج
الى جهد كبير وان الحركات الثورية - حسب مفهوم
الحجرات - لا تزال تعتمد السية الثورية في بعض اجهزتها
الداخية فقدر تطلعه احلام غير قلبه لتحقيق
سرعة .. على الاقل .

ولا سبل الا اقناع الحجار بن امراض الحركات
الثورية محوكة من قبل واضعي لياتها الاولى
ومشحصه في العناصر التي تعجز عن الاستمرار في انكماش
فنخرق يمين او يساره لتغرق نفسها بعد ذلك عن حركتها
الاصية التي تلغظ عندئذ .

وفي رواية (الطيور) لسجار ايضا نجده يقدم
كمثفا نصيه الضال من اجل الارض ، فلسطين ،
قدم شهادة جبل حزيران لاساته فتشعر عندئذ انك
امام كاسد يعنى مواضع الرواية انقلدبسة
تكتيك ، لكلا لا تقف فكريا امام قاعات محدده بدقه
من يجد الجريه كبعد شامل وعمومي ايضا اساسا لكن
احلام الحجار .

ونطرح الطيور مساله هامه تكون - كمس في

صحنه في وقت تخلصت فيه روايات كتاب
كثير منها ، تلك هي مسالة حوار المتعدين الدائم الذي
يعال ابروايه والذي يطبع حركة الرواية انداخيصة
وتشعها بجمل طويلة عن المصير والارض والانسان
على حسب الرواية ككل

ولم تمتد روايه عادل عبد الحجار الى يوم غرس
المطر في يوم شديد القبط) عن هذه السعيه لحوار
المتعدين في معنى تطلو وعد مجموعته شذيع ، وقد تشه
ابولف بذلك فاكاد انها تحمل هذه الصفة رغم
انها لا تصدها بحد ذاتها .

روايه عادل عبد الجبار تطرح مساله واضحه
لانسان يحس شرحا رهبا في حياته ، قال رياض عبد
الكريم يشعر ان امه التي هربت مع عشيقها قد جعلت
حياته دون معنى وافقدتها طعم السمده والثقة وحطم
حياة والده الذي ادمن الحمرة ليدعن نكته
فهاده .

فان رصاص معوض يسلخ كزواوي جند يؤهله
للانعدام وللعرض ، جمال الوجه وحسن التصرف امام
السبة مما يجعله يوصف في شكاكه بسهولة . هذه
الصفة التي مكته من الاستيلاء على جسد تسمرين
وعواطفها وبحول عواطف مائدة القفنة انه .

كان خطفها تماما ان تبدل حياة رياض عبد
.. به اييه ، ولكنه لم يكن مبررا ابتعده الكمال
عن اصدقائه وبحث عن اصدقائه وبحث هؤلاء عنه ..
ما الذي اضاعه حد وفاة والده ؟ لا شيء واضح بالضبط
سوى المواطن التي تعجرت لحظة ان رآه مينا .

ان عادل عبد الجبار لم يتركنا تلحظ اي تالسير
بحصور الاب الحسدي في الرواية .. كان حضوره
سلبي ومحايدا احيانا في فكر ابنه .. كان المؤلف
يصور الاب من بعيد فائبا عن الاحداث حاضرا على
امتداد الرواية في فكر رياض فقط .. وهي مسالة
برغ عادل في تأكيدها وهندستها بنائيا .

من حسب اخر سخط ان معادلا موضوعا
لاخلاقه رياض السندله الحافة الوافعية يبرز عند
احسان ، الصديق الحامي الذي يدرك عدم قدرته
على اسماله مائدة فينازل عنها مضطرا وموضوعا
لرياض بل يأخذ بالبحث عنه عند اختفائه حتى يعيده
لها ، يعده الى عام اكثر نقاء واملا بعد ان فقد الامل
من كل شيء .

نك لتلمح في القسم الثاني من الرواية
شعور سبق ان شاعرت ملامحها عند همنغواي
وكازنراكي . محمد الصغير ابن الشيخ وتابسه
العلوب تشهد قبهما بعد من السورود عند همنغواي
.. شحال صديق احسان تجد عشقه عشية

دورها وشجاعته ووفيه تغذية الأفراد ، وغنقى يموت احسان وشيخان برصاصات محمد الصغير والجنالوب فلمن مطعية احدث لانها كانا قد تازعا معهم سابقا حول عجزية ولان علامات الارض - وهي المانة الرئيسية التي بين الاربعة خلعت من الامارب اعداد .

وبانعم سن ان المؤلف يحدد انهما لا عانا دون سبب ظاهر اذ انه لم يكن يدع حدثا مهما كهذا يفلت من يديه بعد ان جده دون سبب عنلما تفلتبنا ابي المقهى الصغيرة التي شهدت جلسيات احسان ورياضي ورفاههما يجدا الجميع يتحدثون بحور وشربون الشاي الساخن وينقلوا الى عائدة التي تسمى ثوبها الاصفر ، سعيدة بعودة رياض .

تلك هي الحياة تماما ، تجري حامية معها تافصاتها سواء في يوم شديد القظ او غزير الغطر ، احدى يتدن فيف ليس الديكور الخارجي للمساكن اشترية بل العواطف والاحاسيس والآراء ضمن صيرورتها المعتدة والمتشبكة .

عند غياث البحراي في (رحيه حب انعام ، تجد المصادقات والعرائب التي يصنعها المؤلف مثل « كتب اود سفينتي في ربح ساكنة » و « راس كراس حمير مشي على رجل واحدة يصعب واحد » و « كانت غرقتي عارة حتى من احذران » المستمر حول هذلي نعلم انها ومنعجه جديها ثم احتراقه للرمس النخاض لى افسى والمفسل سميد ل (آله الزمن) لولز . وسهى كل ذلك في فصل « عودة الوجه الماسر » برحوق انظر الى النخاض مهما سفرته « محط يدون امتعة وفي عبيه لحن كتيب لاغنية لم تولد بعد » .

ان غياث الحرادي لا زال بحاف الحاضر وبحسب مسؤوليته فيهرب منه ثم يعود اليه حامدا كل شئىء دون ان يفت باخية رحلته كل هذا العذاب

انك تجد فيه حامة روائي يمتلك لمة جميلة يستطيع في اعماله القالة تطويعها بخدمة اهدافه العية وتعد كذلك ان عداياته ومعانيه شبيهة بملذات بطل عبد التار ناصر ورياضي عبدالكريم (بطل فادل عبد العباس) الا ان ما يعرق بين الثلاثة ، اختلاف الاسلوب عند الاخيرين ومهارتهم في توظيف الجو للقصة وجدة البحراي وعدم تكامل اداته .

على العكس من ذلك تجد يوسف الصائغ في « اللمة » يمتلك تمكن قدرة الروائي على تطويع صوره بله شعريه بحسن الصائغ استخدامها ويبهرك مط ذلك احدث السيط الذي يمكن لاي قاص ان يكتبه بعد اقل من الصفحات . . يتصل طيب بيته هاتيا ويغاجا ان زوجته لم تعرف على صولة . . تيسدا عدلذ قصة غزل عاتية من جانب واحد . . ويضحي

وقت الكالة وما بعده طاي . . انه نازر وسحدث مع زوجته التي تتحدث معه بتحفظ ولكن باستجابة محدودة راقية بالاعجاب متبعة عما عداه . . يسام اروج لمة اهاثف لكنه لا يفارقهها بيثما يزداد ظهلف عائدة - اروحة - له بعد ان ادركت مؤحرا هويبة المحاطب ويدات تعاضه تحت هذا الفهم الجديد .

ان يوسف الصائغ لا يحتعد بمناحاه للقارى بل يضع امامه الشحوص كاملة . . زوج وزوجة وهاتف وسوروات الطرفين الممتعة التي بشد القارى .

انها رواية من نوع خاص ، برجيوارية الشحوص والاستعمال الدسه . . امع ما فيها تحنلاتها وجوارها ، لكنها تفتقد حاننا هاما هو تأكدها على خصوصية الفكرة والشحوص والاحداث .

ودالك ما يجعلها لا تشكل شيئا هاما في ادبنا الروائي الا انها اثبتت ان يوسف الصائغ كتب قادر على صنع رواية . . وفي حياته من نراه الاحداث ما يجعله يقدم الاكثر شدا بهوم الناس واشتقاق مع المرحلة .

✱

يحب مير عبد الامير في روايته (وجلان على السلام) التي جو عراني تماما اعتقلته (لمة) يوسف الصائغ (لمة الرحمة المتقاربة وبيوتها العتيقة وانهمر الإحتفالي للبناء وعالم بطلها ابشاء جيسوري اسرى ومطر .

وفي واب ان شخصية جيسوري من ساديتها « بقي مضحكة بعض اشئىء ولكنها قد تعني شيئا اكثر من حيوري البناء ، تعني قوة قسرية اودت التحكم في محموعة من الناس يشعرون بالحاجة اليها ، ومقاسم موة شابة ينمو سخطها ومعارستها لهذا التسلط استمر غير المرور ، شكلت قوة ودع شبة مارست عملها خلال كليل امين صهر جيسوري ، فاضطر الاحير ان سنائل ظاهرا الا ان تنارله كان هما لاته تم بشكل مني وعى مرأى الاصهار والجيران . . كان ذلك عند اعمال جيسوري معركة مع كامل واستعداد كامل لان يحرسه لأول مرة (٦) .

« لقد نجح المؤلف في تقديم رواية عراقية الحدث ذات نكهة احادة انسانية الحصاص ، وقد قلت كذلك لان الرواية الجيدة التي تستحق هذه الصفة هي التي تظهر انعدما مصورة لشحوص ما في مجتمع معين مع بعض امتديلات المتعصية ، فالظم موجود دائما وفي كل المجتمعات والسادية عد جيسوري لا تحب عليه وحده (٧) .

ومع ذلك فلا تشكل هذه الرواية رغم ادائها

الواقعي الذي يرمز لتصادم القوى أي امتداد خاص لها
نسحب على عمل جيورج عامل البناء الذي أصبح
مماولا صبورا ، ولا تدخل من أي باب سعة الرواية
الزرومة علاقات العمل إلا إذا احسب تمكن جيورج
أماذي بظفر الاعتناء وضعف حاله أصهاره . إلا أن ذلك
لا يشكل صفة عامة .

أن علاقات المواطن وتكيد الذات صعبان
متركان بهذه الرواية ورواية (النهر والرماد) لـ محمد
شكر السمع وأن طغمت الرواية الثانية علاقات العمل
وحوت على صدامات مباشرة مع المرحوزبة العنصرية .
وقبل أن ندخل عالم (النهر والرماد) يسمى
الأشرد أن أن الرواية العراقية يوجه بلم وأن حجاب
شعره أوصف كب عبد عادي عبد احبار وعذار حسن
الزبيعي وبرهن انعطيفه واخذت بحفلات البغدة اعكر
عبد اطلالها فقد أجهت لتصوير حبة اة انقصر
اسرجو رين وطموحاتهم اذا استشرروا
اسارجو وعذاراك لطفي التي بعت بحر عو
أخرى كثر السعد وشمولا .

ولكن كان محمد شكر السمع ملي وضعف
في عالم انبيادس الجند هي العصة العراقية
أنى مضمع آخر بعض مشاكل الاستغلال في العمل
يعدم بطله صالح الذي اندحر اقتصاديا من صاحب
عمل إلى عامس مسعل ، مماولا حلال كل أحداث
الرواية ، استعادة مجده السابق في رحتي صيد
يتحصن من انقهر الاجتماعي والاقتصادي اللذين وقع
أسيرهما ، ويرضي طموحه كفرد يحاول النجس من
ربة الطبقة المستغنة العديدة التي اخذت بضاقه
تمثله في الحاج سبتي ووزير بستان والشيخ كاظم .
وثن كانت الرواية قد احتتمت بحادثة مسر
مأساوية يرتكبها صالح ضد صبي رافقه في رحلته
الثانية ، فإن هذه الجريمة على لا عقلانيتها التي تعدو
لاول وهله جاءت منجمة مع نهاية صالح كإنسان وع
ما يريد . . لقد مل صوتك الداعي الاجتماعي في ناصل
قتل ما كانه صالح ، ما مثله سائعا من ضمير حي تحسد
في هذا انساب الصمر وبذلك عدس ميب لم يعطيه
جيورج بظن مسر عدالامر ، فعنه صالح بطيل
شكر السمع معانرا الفلتر إلى عالم أكثر سوداوية
واضطرابا نحو القيم الرقوصة عند الإنسان .

ويبقى أن تؤكد هنا حسن محبوك المؤلف
شخصا ثانوية التي اختارها بندية كادم الصباد
وروجة كاسل العريان . . لقد كان دخولهم
الرواية على مستوى اشخصا الأخرى
ارنسمة .

*

أحيانا كثيرا عن الرواية العراقية المعاصرة لم
يكتب بعد ، وأن مسائل فكرية واحتماسة عديدة حصت
في فطرها لم يدر لكتاب الرواية أن يحوسوها
وسنخرحوا بها ما يريدون .

لا زال هجس الروائي وأفكاره في أعده خلق
العالم وفي التمرد عليه أحيانا بشكل لا عقلاني أمرا
يحرك الروائي ونذعه بعشي صفحات طويلة .

وثن اكتسبت الرواية العراقية نمايتها حلال
عميقة كتابتها لسوء تحديث المقطوع الجذور ، فانها
سكنيت أسطور ولعدم اسماذج الأكثر توثيقا
والأدق تصويرا وتحسينا لطموحات الشعب خلال
انكباد الروائي الجديد لطبعة ما يكتبه وما يعكس أن
تجاوزة بخرقة ألوشم والمناصل والظلمون والحلقة
والجرب وغيرها .

لعد استخدمت الرواية العراقية أساليب الرد
المولوغ والدالوغ والمقابلة الحديثة (مواقفة سارتر)
واشعر الشعبي وقصيدة النثر واستعاض بالرموز
الشعبية ، وقدمت شخصائهمها الأرض وحرية
ما هو حص اطلاما إلى ما هو عام ، وانصرفت لتصوير
الفدائين والعلاحن والرحوازيين وعمال الصيد وانعد
المتوحد لكن الصبال لم يأخذوا قسطهم الطبيعي الواضح
في روايتك إلا ما يمكن أن تكون « الحلة والجبران »
مسعته حلال عرسها لرمس احرب النسة .

أن مشاكل الثورة الجديدة وعام ما بعد ١٧ تمور
ومعالم التعبير الذي يتم الآن ويتجسد في الجبهة
الوطنية وما سعه وما تلاه من اتحازات في مصحفة
قصة الثورة العربية والصلبه لم بأحد حكاية هي انه
محاوله رواية .

ولس في الأمر ما شر الاسعراة فعمبية

مضمون فني خاص برؤيا العصر وسيمته .. وبس ذلك
عن الرواية العراقية بميد

البث الروائي تظل مسألة حصرية تحتاج للتركيز على
كل جوانب المرحلة ووعي الظروف منحها الحلق
والجسدي .. أنها عملية بناء شكل أدبي تحسد ضمن

الحبل
السيف
اسماعيل فهم اسماعيل
جبرا ابراهيم جبرا

صياتون في شارع ضيق
رحلان على الملازم : منير عبد الأمير
شقة في شارع أبي بوهاس : يوهان الخطيب

الفاشور
تونسبار والريح
عبدالرزاق المظلي

شمس هداكورد العيسى
هداكي البخاري الكبير : صالح رشيد
اليد والارض والماء : أبو النون ايوب
صغير الظنار : فائق محمد صالح
مدار الاشياء المرفوعة : سليمان البكري
الرجل الذي فاته الظنار : محمد النقي

التخلة والجيران
خمسة اصوات
خالد طه قومان

لوزة فوق الليل : نجيب محفوظ
اللغة : يوسف الصالح
النهر والرماد : محمد شاكر السبع
الوجه الثالث للمرأة : باسم عبدالحميد حمودي

دخلت هذا البحث المشاكل بلا تمهيدات مبدئية تاركاً كل
المصادر غير الكتب التي احدث عنها جانباً ، دون أن انسج على
البس أو ماير أو توكاش أو أهر بشير من مؤير ، ولتتم
مصادر البحث تلك لولا استقراء تشابه ما مع نجيب
محفوظ وهامش عن رواية عراقية من كتاب نقدي أصدرته
مؤخراً ذلك أنني أحاول كسر الاتهام القائل - والصحيح في أحسن
كثرة - أن الناقد العراقي هو آخر كتاب قرأه هذا الناقد ، وأجيب
أن يكون له حققت شيئاً .

- (١) تلك تجد لهذه المسألة طرحاً واضحاً في قصة (صغير الظنار)
لعماد محمد صالح أيضاً من خلال بعد زمني معين .
- (٢) وضمننا كلمة (روايته) بين قوسين لأنها عبارة عن قصتين
لصورتين طويلتين ليس إلا وافعلنا الحديث عن القصة
علي سهيل (الروائي الأخير) لأنها قصة استغرقت أربعين
صفحة بحروف كبيرة ، وضمن صفحاً القصة لا الرواية لكي
تكون القواصل بين الأعمال الأدبية محددة تماماً .
- (٣) تنق في ذلك مع شعاع أصفاني في مقاله عن (الحبل) في العدد
٢١٨ من العدد لسنة ١٩٧٢
- (٤) مثل رواية لوزة فوق الليل لتحمي محفوظ و (خمسة أصوات)
لغالب طه قومان
- (٥) قال رياض في ص ٦٦ من الرواية : « عرفت فيها بعد أبي أبي
هرت مع رجل آخر وعرفت فيها بعد أبي أبي كسر السمس
وأحب الغيرة لكي أحببت النساء لاني بلا م »
- (٦) باسم عبد الحميد حمودي : الوجه الثالث للمرأة ص ١٢٢
- (٧) المصدر السابق ص ١٢٤

مصادر البحث

الرواية العراقية : سليمان فيضي
في سبيل الزواج : محمود السيد
السائقون واللاحقون : سميرة المانع
شقة في الزقاق : فائق الصالح
الوشم : عبد الرحمن مجيد الربيعي
رباعية أبو كاطع : شجران الياسري
التامل : عزيز سيد جاسم

الجنود
الطبيب
التبليس الذي رأى نفسه : علي هداد
في يوم غزير المطر : عادل عبدالجبار
تلك الشمس كنت أحسها : عبد الصار ناصر
ليس لها أمل لعلها مش : خضير عبدالامير
الاستقطاعات القصوى

مقالات

في الشعر الجاهلي.. لغة عادية

بقلم: د. علاء الجادري *

"وكما ان لكل مقام مقال، فكذلك لكل عصر بيان" (ابن شهيد)

أنت الآن هي "سوق عكاظ" يمتشك القائم على باب السوق، حيث يجب أن تحمل معك معاجم "لسان العرب" و"العين" و"تاج العروس" و"القاموس المحيط" (مع أنها لم تكتب بعد). دع "المعجم الوسيط" و"مثنى اللغة" و"المجد"، وغيرها من المعاجم "الحديثة" إذ لا شأن لها بما ستسمعه من شعر. يقصر (امرؤ القيس) إلى منصة الإلقاء، ويقول:

مكر مصر مفضل مدير مع
كحلود صحر حطه السبل من عل

تهوّل أنت إلى "لسان العرب" تخرجه؛ لتبحث عن المعنى. ليس هي بطن الشاعر ولكن هي بطن الكتاب "المحمول". تفرح لظمرك بمعنى الكلمة التي لأراد جاراك يجري خلمها، وتقصر فرحاً وتخرج له لسانك، يخرج الشاعر من منصة الإلقاء. فقد أنتهى من إلقاء القصيدة

إذا كنت حيث عهد بالعصر الجاهلي تسأل عن كلمات: الدخول، حومل، يذبل (اسم جبل) سقط اللوى، تسوؤك حين تعرف معناها؛ إنها أسماء أماكن تماماً لو ذكر كاتب عربي سائت كاترين وسائت تريز والصليخات و كارهور وسيتي ستار. إنها الآن أسماء أماكن "عادية"

أسماء الأشخاص، يزدان بها الشعر الجاهلي. صلة، سلمى، هند، ليلى، ربا أميمة تغنى بجمالهن، وسجل كل في شعره ذكرياته معهن.

والشعر "ديوان العرب" في الجاهلية، هل كان ديوان الباب العالي فقط؟ ليحظى انصموه بالدخول لحضوه الشعر و أبيته، بينما يقبع العاديون في "ديوان المطالم". أارجموا الحاحظ الذي اعتمد لشعر مصدر، لكتاب من جهة ممكة تهاما، فككت عن "الحيوان"، مستدلاً بالشعر على الحياة، الحياة العادية، إن الشعر لم يطلق عليه هذا لقب "ديوان العرب" إلا لكونه حاملاً للسوى والرحوري العفيف والفاثك العادي وما سواه

والسطور لا تريد استقصاء الألفاظ السهلة التي - رغم بعد العهد بها - لا تحتاج إلى بقر بطون المعاجم. إذ إن أغلب انظر أن سنة الألفاظ العسيرة الفهم ليست طاغية ولكن اللغة الشعرية عادية كانت أو غير ذلك لا تقتصر على الألفاظ فتدخل الموضوعات بحسب التعبير القديم، وكذا تقنيات تؤكد خدس أسطور

* أكاديمي من مصر.

بحضور اللغة العادية في مجمل منظور
اشعر الجاهلي .

مرة كبست عن كون الشرعية في
قصيدة النثر داخية، دون استجداء
صك القول من الشعر، وإلا لكررت
خطأ الشعر الحر الذي ما برح يطرق
باب الشعر العمودي طالبا حق اللجوء
الأدبي لا لأمني الأصحاء. بعضهم
بهاجر من عبارة الماصي فلا ينصور
شرعية دحية شرعية ثورية، تنالنا
(سمعه) هذه الأيام.

سحري في بداية السطور مهاجمة
حير من الدفاع الذي لا يحزر مصر،
باهيك عن الطولة هي طلي لايعو
الأمر أي يكون ولما بقياس شيء على
آخر، أن يكون قياس نوع على آخر؛ إذ
يقيسون اللغة العادية على اللغة الأدبية
ويبدو النوعان متواجهي المنحى والغاية
والبنية والمفردات بينما هم يتشاجرون
على معنى اللغة الأدبية ابتداءً!

ثائية مثال وما سوه، بينما هذا
متصور بامتياز بمعنى أن صورته عندنا،
وتصورنا عنه يؤثر في فهمنا له من جهة،
ويوحه، ويؤطر قياسنا لفهمه عليه من
جهة أخرى إننا نفهم الأمر على تصورنا
له، تماما كالمحب الذي يعشق صورة
رسمها لحبيته حتى إذا تزوجها وجد
نفسه يبحث عن صورة في خياله .

وليس هناك دفتر لحضور اللغة الأدبية
و"انصرافها" عن النص، وليست اللغة
المفارقة للعادي والمألوف ميره في حد
داتها . بهم لا يسفون مع أنفسهم حين
يقولون هذا، ويطلبون شرحا لأشعار
أبعض . يحسب الشعر- وليس الشاعر-
برقه وخروجه عما لا يفهم البقر،
وربما أساءوا لمجاز رائق فطلبوا قطرة
من "ماء الملام" .

والأمر قديم. أضرب لك مثلا من
فهم الأقدمين لعن المقطعات؛ إذ تجد
اضطرابا كبيرا في تحديد المصطلح
منشؤه ضرورة التفرقة- عندهم- قبل
كل شيء بينها وبين القصيدة. القصيدة
هي الأم الذي تتفرع عنها غيرها وكما
يقول الصديق الدكتور محمد مصطفى
في كتابه الماتع المقطعات الشعرية في
العصر العباسي؛ لقد نظر إلى كثير
من الشعر العربي ومقطعاته على هذا
النحو، حملا على بناء متصور قديما.
هو القصيدة، وكأنه لا يستقيم فهم
المقطعة بوصفها نوعا شعريا معيارا
في طبيعة بنائه عن القصيدة إلا
من هذا الجانب الدال على النقص؛
فحتى لو كانت هذه النظرة داخلة في
دلالة المصطلح، فإنها لا تبرهن على
وجود غياب لعناصر نصية معينة عن
المقطعة

الجهة منك-بعبير انتهاء- فهي
بعض الأحيان يكون الالتكاء على اللغة
العادية نوعا من "تصدير" للرسالة على
حسب "التعير" عنها، تصدير لقيمة
الواقع على حساب المية، وتقديم
للموضوع على حساب التأويل، تقديم
للتأمل الذاتي على حساب (الرونق)
وعيره من موروثات قد لا تعضد قيم
البلاغة الحقة من جهة كونها مطابقة
الكلام لمقتضى الحال؛ إذ يجب أن
تراعي المهم وتصديره على غيره من
اعتبارات التواصل، وحال المستمع.
الأمي بامتياز، والمتلقي السماعي
للنص القديم، وعملية التواصل الأسرة
بما يصمن استمرار سطوة القصيدة
مع اعتبارات كثيرة تعرض على المبدع
نوعا من "مدارة" المتلقي.

نأسف لضرورة لاستعانة بمقولات
عادية لديهم؛ لعل أبرزها "مقولة

معها لأول مرة؟ لا أريد ذكر أمثلة، ليس فقط لأن بعضها "معرب"، ولكن لأنك -عزيري القارئ- تفهم معناها الآن. طفت الناقة في الشعر أليانا وتظنيرا وقدما فاسممت النحور أسماءها منها، وشأنا بقدر مرتبط بمصطلحات الناقة فكلم الأصمعي عن المجل والحقايق، وكور الشاعر المجل له ميرة كميرة المجل على الحقايق ثم تكلم أبو سلام الحمصي عن "طغيات محول الشعر".

ولا يعني ذلك أن كل أبيات وصف الناقة كانت ملغزة معماة، وكذلك يبدو الأمر مع "الوقوف على الأطلال"، ويحوي ألفاظا عسيرة، ربما لأسباب لا تبعد عن تفسيرنا السابق؛ من جهة التحويل على أهمية اللطال، ورمزيته التي تحتاج لكثير تأويل. لقد قرض واقع الشعر الجاهلي حضورا خاصا للطلال وللناقة، ربما بدرجة تقرب من التساوي، يبرر من خلال الوصف (وهو نوع من التأمل والتشبيه والبحث عن الباطن، وتقريب وجهه الباطن) صعوبة اللفظ. هي لوصف قد تبدو ملمح اتساق مع الوعي لشعري ذلك.

الوعي الشعري البسيط، غير المركب عامل آخر لما نظنه، الحافظ ذاته يقول كلمة ناهية ربما تحتاج فهما جديدا وزائفة متعاطفة؛ إذ يقول في كتابه "الحيوان": "أما الشعر فحديث الميلاء، صغير السن أول من بهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلل بن ربيعة وكتب أرسطوطاليس، ومعلمه أهلاطون، ثم بطليموس وديمقريطس، وهلان، وهلان قسراء الشعر بالدهور من الدهور والأحقاب من الأحقاب".

الأعراض، بضرب مثلا بفن لوصف بذي احتل صفحات كثيرة من ديوان أشعر لجاهلي، حتى هذه لكثيرون غرضاً شعرياً يقوم بجور المدح والهجاء ويعمل، وغيرها والحق أنه على هذا النحو - سيكون الشعر كله وصفاً، انحدس لسريع للألفاظ الصعبة يجدها مرتبطة بوصف الناقة في كثير من الأحيان، أو الوقوف على الأطلال في أحسن أخرى صحيح أن لسانه بحاجة إلى إحصاء دقيق من جهة وصعوبة اللفظ من عدمه نسبية للغاية من جهة أخرى، ولكن يبدو لي أن الناقة ولحديث عنها عند لشاعر لجاهلي كان لزماً، ومن الطبيعي أن تكون مصدر صعوبة؛ إذ تدخل في جميع مباحي حياته، وليست مجرد أداة للمواصلات إنها سميرته ومؤسسه ورأس مائه وعدوه ومصدر سأسه وبدا فهي تحمل معنى عميقه يكفي أن نرجع بعضاً من تأويلات أستاذنا لرائع الدكتور مصطفى ناصف فهي صرع من أجل لحياة - في بعض ما زلنا - و لحياة تحمل الكثير من أوجه أساطه والتعقيد كما أحرز أن وصف أساقه يحاج بالقوة التي يبلهااد وصف لشاعر ديب لسانه يحتاج الأمر الآن إلى شرح معنى لناقاة وديها ابتداء فكيف نولحاً إلى مرده لفظ المستخدم وكيف لو وصفها، أو جزءاً منها، والوصف نوع من التأمل والبحث عما يقرب الموصوف من عقول استلمين

وحتى في التعامل مع الناقة بالصمة الأكثر بساطة، بوصفها مركبة تسير ألا نراها حتى الآن ستخدم مصطلحات معينة للتعامل مع المركبات تحتاج إلى شرح يحار فيه من يتعامل

على النهج ذاته يكتب ابن سلام في طبقاته ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصبت القصائد، وطول شعر على عهد عبد المطلب وحاشم بن عبد مناف، وذلك بدل عبي إسقاط (شعر) عاد وثمود وحمير وشع صغ الفقرة السابقة بين قوسين، وترك بزقهما، ومباغتهما لما اعتدناه

تجربة رثاء النعمس التي كانت تجربة هنية وإنسانية نادرة بمتياز هل كانت تحصى لذلك التحكيك مهما فرضنا كون الشاعر الجاهلي لا ينام إلا وراثوه تحت رأسه!

هيمول زيد بن حذاف

هل للمضى من بنات الدهر من واق

أم هل له من حمام الموت من راق

قد رجلوني، وما رجلت من شعث
وألسووني ثيابا غير أخلاق

...

هون عليك ولا تولع باشفاق

هإنما مالتا للوارث الباقي

كأنني قد رماني الدهر عن عرص

بباهدات، بلا ريش وأهواق

تلمح في كلام النقاد القدامى تقديم اسوئل الإنسان الذي يقيمه الشعر بصمة أولى من غيره من الاعتبارات؛ فيلحون على المفهم والإفهام فتحد ابن سلام الجمحي في طبقات فعول الشعراء "يقول عن النابغة إنه كان أحسن الجاهليين ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا، وصاحب عمود الشعر يتحدث عن وجوب توفير شرف المسمى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصانة في

الوصف، المقارنة في الشبهة، النحام أجزاء النظم والثامها، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتصائهما للقافية حتى لا متافرة بينهما، ألا ترى مرعاة البقد للمفهم المتال سريعا بعيدا عن العموص الذي يسم به الشعر الجاهلي يسم-ربما- لم يظهر العموص إلا مع الحوار حول شعر أبي تمام

الشعر لمض معين بين قوم معيين
كما يقول انحر جاسي- هؤلاء القوم المعيين لا يحملون المعاحم، ولا يعرفونها، ينلقون الشعر مشافهة في الاسواق فيعمد الشاعر لعة تصدى للمسائل الأقن شأنا، فبات الحياة، قدر تصديها للإجابة عن أسئلة عميقة ومنتظر آراء أهل الإحصاء حول أبيات تتصل بؤاد البات أو صاحبات الريات الحمر وهل زادت عن أبيات تتصل بغيرها؟ وهل أحرم الشاعر الذي يقول "دع را" وكأنه -بقنيتيه تلك- يقول ها قد رحلنا هي الموضوع!

وعلى الجهة الأخرى، بدت أقراض أخرى، وأسود جاءت أغلب أبياتها بعيدة عن الإلغار الطاعني في الحديث عن الناقة؛ فالاعتذار والرثاء والمدح والمخبر والغزل لا تجد فيها -غالبا- إلا ما تفهمه من القراءة الأولى، فمن الاعتذار نجد:

ولست بمستيق أخا لا قلمه

على شعث أي الرجال المهذب

ومن المخر نجد:

هإن يك عامر قد قل جهلا

هإن مطية الجهن السباب

هكن كاذبك أو كاذبي براء

توافقك الحكومة والصواب
ولا تذهب بحلمك طاميات
من الخيلاء ليس لهن باب
وبنك سوف تحلم أو تنأى
إذا ما شئت أو شأ العراب
وربما تستخدم منذ الصغر قولهم
لمصخر
وأحياناً على بكر أخينا
إذا لم نجد إلا أخانا
ومن لثراء نجد:

شمت النفس من حمل بن مدر
وسيفي من حديصة قد شماني
شمت بقتلهم لعليل صنري
ولكن قطعت بهم مناني
والشعر العربي:
أفاطم مهلاً بعض هد التدل
وإن كنت قد أزمعت صرعي فاجملي
وإن كنت قد ساءتكم مبي خليفة
فسلي ثياب يمن ثيابك تنسل
أعرك مبي أن حبك قاتلي
وأنتك مهما تأمري لقلب يفعل
وما درفت عيبك إلا لتقدحي
بسهميك في أعسار قلب معطر
وقول عترة

ولقد ذكرتك و لرماح نوه مني
وببيض لهد تقطر من دمي
فوددت تقبيل لسيوف لأنها
لعت كبارق شعرك المتبسّم
غرل " المثقب العبدى " ألا يصح

لخطبات المرحقين في المرحلة
الثانية؟
أفاطم قبل بيك متعبي
ومعك ما سألت كان تسيبي
فلا تعدي مواعد كاذبات
تمر بها رياح الصيف دوني
هبي لو تخالمني شمالي
خلافاً ما وصلت بها يميني
يذن لقطعتها ولقلت بيبي

كذلك أجتوي من يحتوسي
وعلى الرغم من انغلاق الحية وطسها
المحافظ الذي يصرص على أغلبهم
وأر لبنات محافة الوقوع في الأسر،
والشبهة التي تعص أغلبه (يعص
الطرف إذا ما بدت جارتها)، فقد
ظهرت آيات تتحدث عن لغزوت
الجنسية لبعض الشعراء الجاهليين،
ربما هي وصف لا يتعامل مع الشعر
بوصفه حرماً غير قابل للانتهاك، قدر
وعيه بتشكيل لشعر من محابته للوعي
الجمعي، ومنه بالمطلع الوعي للعوي

تراهن السطور على حضور اللة
العديدة في الشعر الجاهلي، نسترشد
بتقسيم الشعر إلى أغراض، وتؤول
تقنيات كبت ذائفة عندهم، وتتساءل
عن التلقي لسماعي ومدى بيماحه
تأمل وطول كد للذهن، ويستعين
بعض مقولات لنقد القديم ذاته. هل
تري اعطيت هي " الحماسة " للمكرة إذا
قلت " نعم " دع دا .

بدل الاشتراك عن سنة
٨٠ في مصر والسودان
١٢٠ في سائر أملاك الأحرى
عن المبد ١٥ مند
—
انواعها
يتفق عليها مع الإدارة

المجلة

مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
دكتور محمد رشاد الشبل
أحمد حسن الزيات
الطبعة

دار الرسالة بشارع السلطان حسن
رقم ٨١ - عابدى - القاهرة
تلفون رقم ٢٣٩٠

العدد (٥) القاهرة في يوم الإثنين ١٧ ذو القعدة سنة ١٣٦٢ الموافق ١٥ نوفمبر سنة ١٩٤٣ السنة الحادية عشرة

في الشعر العربي

الأستاذ عباس محمود العقاد

في أيدينا الداعي من الرسالة كلام عن « الشعر المرمس »
وشعرنا الذي حولوه . الأستاذ درسي حشبه هو فيه بعد
الإشارة إلى بعض أدباء الشعر . ست أدوى في
رأى في ذكر لأول مرة في موضوع الشعر المرمس في مصر
خاصة في المسام العربي عامة ، أهو الأستاذ الدكتور محمد رشاد
شكري أم الأستاذ الشاعر محمد رشاد أبو حديد . . .
والذي نذكره على التحقيق أن الأستاذ ، وأستاذ المرمس في
المصر الحديث محصور في ثلاثة من الشعراء لا يندوم إلى آخره
وم السيد توفيق البكري ، وجبل صدق الزهاوي ، وعبد الرحمن
شكري

ولكن لا أذكر على التحقيق من منهم البادي . الأول قبل
رميله . ولعل لا أحالف الحقيقة حين أوجع أن البديء الأول
مهم هو السيد توفيق البكري في قصيدته « ذات القوافي » ،
ثم نلاء الزهاوي في قصيدة نشرت بالفؤيد ، عبد الرحمن شكري
في قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك في ديوانه
وكانت مشكلة القافية في الشعر العربي على أيدينا قبل ثلاثين
سنة ، ولم تكن هذه المشكلة قد ظهرت قط في مصر الحديث

المهرس

- صحة
- ٩٠١ في الشعر العربي . . . : الأستاذ عباس محمود العقاد .
٩٠٤ « غافة الذكر » : طه حسين : الدكتور ركي مبارك
٩٠٦ الشعر المرمس : « دلائل » : الأستاذ درسي حشبه ،
الأستاذ أبي حديد وسنحت
٩٠٦ الشعر الأولي . . . : الدكتور محمد رشاد . . .
٩١٢ القافية المخرقة . . . : الأستاذ عبد قطب . . .
٩١٤ الأميرة مكلف . . . : الأستاذ صلاح الدين حسن . . .
٩١٦ الاسلام والفنون الجنية . . . : الأستاذ محمد رشاد
٩١٨ بل الأستاذ (ا . عكاوي) : الأستاذ محمد رشاد . . .
٩١٨ فغارس سوية لآداب القرآن : الأستاذ محمد رشاد
الشكري . . .
٩٢٩ ديسبرك . . .
٩٢٩ شعراء والناقد الشعري . . .
٩٢٩ تصوير . . .

قبل استفاضة العلم بالآداب الأوربية وإطلاع الشعراء على القصائد المطولة التي تصعب ترجمتها في قصيدة في قافية واحدة ، كما يصعب العظم في معناها مع وحدة البحر والقافية

وكان زميلنا الأستاذ عبد الرحمن شكرى يعالج هذه بهمال القافية وعظم القصائد المطولة من بحر واحد وعوفاً شتى

وكتب زميلنى لأستاذنا أنانى تشابه بالرأى ولا يستطيع إهمال القافية بالأذن . فظلمت القصائد الكثر من شتى القوافي ثم طربها ولم نشر شيئاً وحداً منها ، لأننى لم أكن أستطيع ولا أطيع تلاوتها بصوت مسموع ، وإن قبل النشرة منها وهى تقرأ صامتة على القرائس

إلا أننا كنا نقسح الفرصة لهذه التجربة هسى أن تكون النشرة منها عارضة لقلة الألفة وطول العهد بسجع القافية

وقد أهرقت من هذا الرأى في مضمونى للحرر الكسانى من ديوان زميلنا نادى ، فقلت

أرى القراء بالأمس في ديوان شكرى مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة وللتفاحة وهم يقرأون النجم في ديوان نادى مثالا من القافيتين المزدوجة والفتالة ولا تقول إلى هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتبسيطها ، ولكنك ندمه بمثابة نهية السكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى وبين التمرج والهاء إلا هذا الحائل ، فإد اتسعت القوافي لشئى المانى والمفاسد ، وانفرج محال القوافي برفت المذهب الشعرية على احتلامها ، وأريد يفتن شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول فترة الآذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذى يتسابق الروح والخيال أكثر مما يحاسب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ونحمرى بموسيقية الورن عن موسيعة القافية الواحدة

« وما كانت العرب تنكر القافية المرسلة كما تنصوم ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر :
لا هل ريدى لم تسكن ثم مالك بملك يدى إن الكفاء قليل رأى من رقيقه حياء ونظفة إذا قام يتنازع القلوص ذمير فقال أقلا وأتركا الرجل إننى تمهلكه والساقبات تدور مبيتاه يشرى مرحله قال فائل لى جن رحو املاط عجيب »
إلى آخر الشواهد التي أتيت بها في تلك المقدمة

ركعت أحسن يوم كتبت هذه المقدمة أن ذهلة لا تطول إلا ريثما تنتشر القصائد المرسلة في الصحف والديوان حتى تسوع في الآذان كما تسوع القصائد المفردة ، وإنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ثم يستغنى عن القافية حين يريد الاستغناء عنها في الملاحم والمطولات أو في الدس الروحية التي لا تتوقف على الإبداع

ولكننى أراى اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت بقى حتى عن الاسترسال في مئة السجع ، ويتقيد لقلة القراءة الشعرية والقراءة الدثيرة على السواء . لأن القصيدة المرسلة عندى لا تطربا بالموسيقى لشعرية ولا تطربا بالطلاقة للنثورة التي تناسها ونحى ساهون من القافية غير مترين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة

والظاهر أن سبقة الشعر العربى تنفر من إساءة القافية كل الإكراه حتى في الأبيات التي تحروث منها معنى التحرر

فأما بيت الأربعة التي أتناها آنفاً قد احتلت فيها حرف الراء بين الأبيات ، بل لعلت القم فيها جميعاً وهى حركة تشبه حرف في الأذن وإن لم يشبه في أحكام الروميين والنحاة والأمم كما يحسه في حكم الأذن يتفاوت بين مراتب ثلاث من لألفة والارتياح إلى السجع

فالقافية تطرب حين تأتى في مكانها لتتفرع وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يطأ بالعمة التي تشد عن البسة الساقه

والرغبة التي تنرسل بينهما هي التي لا تطرب ولا تصمم ، بل تلاقى السمع بين يدي لا إلى التشوق ولا إلى النفور فانتظام القافية مئة موسيقية تنفخ إليها الآذان

واقطع القافية بين بيت وبيت شذوذة بعيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه ويلغى به ليا يفضله ويؤذنه

إنما التوسط بين المنة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والمبدء أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليها من التناهي التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بسطوتها انتظام

اللغة وعن مزاج أهلها . فلما سألتنا الأوربيين في ذلك قالوا لنا
إنهم لا يفتشونها ويستغربون أن تلفت إلى هذا السؤال ،
لأنهم هم لا يلفتون إليه

وسواء رجحنا بتعميل ذلك إلى وحدة القصيدة عذرا وعدم ،
أو إلى أصل الحداثة في لغتنا وأصل الفناء في نثرهم ، أو إلى غلبة
الحسية في فطرة السامعين وغلبة الخيالية والتصور في فطرة
المربين ، فالحقيقة الباقية هي أننا نحن الشرقيين لنجد شعرهم
المرسل ولا نفقهه القافية فيه ، وأننا ننفر من الناء القافية عذرا
ونداريه بالتوسط المقبول بين التقييد والإطلاق . وأنهم
ليتقيدوا في بعض أوزانهم النفاثة بقيود تقبل علينا نحن حتى
في الموشحات ، فليس من اللازم اللزب أن نتمدد بمجاريهم أو
بتعمد عذرنا في كل إطلاق وتقييد ولم دينهم ولنا ديننا
عباس محمد العقاد

وربما زاد هذا التصرف في معتقد الموسيقى والثقافية ولم
ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء

فالأذن على النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشاء
الرات في قصيدة واحدة . فإذا تعددت القافية على نغم مسوق
ذهبت بالمثل من التكرار ونشطت بالسمع إلى الإغناء الطويل ،
ولو تعدى عدد الأبيات إلى الكتاب والآلاف

لهذا لا نحسب أن السنين التي مضت منذ ابتداء التفكير
في الشعر المرسل قد مضت على غير طائل

لأننا عرفنا في هذه الفترة ما يسبح وما لا يسبح ، فمثل
الشعراء عن تجربة الشعر المرسل التي تختلف قاعته في كل بيت
وجروا الترام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد
للزوجة والمسطرة وما إليها ، فإذا هي سائنة وافية بالنرض
التي تقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل ، لأنها تعيد
للموسيقى وتعين السمع على توسيع السمع والالتهام بالموسيقى
حيث يشاء

ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية في الشعر العربي
قد حلت على الوجه الأمثل ولم تبق لنا من الحاجة إلى إطلاقها
بعد هذا الإطلاق الذي جربناه وألغاه

في وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات
فصولاً فصولاً ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل
دخل في بحر جديد يؤذن بتغيير الموسوع ، وكلما انتهى من
مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار ،
وعسى القارئ بين هذه القصود والمقطوعات كأنه يعمى
في قراءة ديوان كامل لا يريه منه اختلاف الأوزان والقوافي
بل ينشط به إلى الثابتة والاطراد

وإذا كان الأوربيون يسهنون إرسال القافية على إطلاقها
فليس من اللازم لللزاب أن نجاريهم نحن في توسيع ذلك على
كرة الطباع والأصابع ، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين طلبنا
من النغمة للموسيقى وطلبنا للوضوح المعبرية من التوسع
والإفصاح في الحكاية والخطاب

وآية ذلك أننا قرأنا الشعر المرسل في لغة الأوربية ولا نقصد
القافية بين الشطرة والشطرة أقل اعتقاد

وقد نجل إلينا أننا نلجأ ولا نقصدنا لأننا غراء من



أنا أعرف وأهمل كيف ألف في الماية والشماسه
التيار المصميه
به دهرم اشترى به اسراضي وزارة الدوقاخي

لاونيس

في الشعرية

في المركز الثقافي الدولي بالمهاصات في تونس ، نظمت
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم حلقة دراسية لبحث
قضايا الشعر العربي المعاصر ، شارك فيها عدد غير قليل من
الثقاة ، والشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم الشعرية
استثارت الكرميل ، دراسة أدونيس ، و معاصرة من ريتا
صومر .

أدونيس

ان يتكلم الشاعر على تجربته في الكتابة الشعرية هو ان يكون الذات والآخر في ان . هو ،
يتنمى لنق . ان يتخذ من ذاته شعر ليست الا هذه الذات نفسها . وطني ان هذا مما يؤدي .
بحسب الحالة ، اما الى سمجذ الذات وإما الى المياد بها . باسم موضوعية تصل في النهاية الى
ان تلقيها .

لذلك لثرت ان لسلك طريق الفر ان انكلم انطلاقا من شعري ذاتها . مطرا وكتلة .
لكن على القضايا الاساسية او ما تميل الى حسيته اسلوب . الفصايب التي تتقاطع فيها الذات
للكتابة مع الآخر القاري . النافذ وشكل في الوقت ذاته مدار الالهام والجدل في المرحلة
الشعرية الراهنة خصوصا انها مرحلة خلاقية . بامتياز ، فالمحالف لا يتناول التفرعات
وحدها ، وانما يشمل الاوليات او الاصول . ولا تتجمل الخلاقية في الكتابات الشعرية وحسب .
وانما تتجمل ايضا ، وشكلها الاكثر حدة ، في القراءات النقدية التي تعرض هذه الكتابات
فهناك . مثلا . نقد يرفض سلفا البحث في امكان النظر الى قصيدة الشعر ، شعريا . او يرفض ان
يرى الشعرية خارج الورد ويعني ذلك انه متاصل في قديم ما وانه بسبب من ذلك . عاجز عن
النظر الى الجسد الا بدائنة تقليدية وهو . ان . لا يفهم الجسد الشعرية . بل انه في احيان
كثيرة يطمسها ويوشوها .

وهناك ، بالمقابل . نقد وموع من الممارسة الكتابية لا يجهل اللغة العربية في خصوصيتها
التصيرية . الجمالية وحسب . بل انهما يجهلان ايضا مغزونها الاداعي . فضلا عن انهما
يرلسان شعر الوزن . وهما . لذلك ، عاجزان عن فهم النجوة ومصاها في اللغة الشعرية العربية .
خصوصا ان حداثة الكتابة في لغة ما . لا يصبح فهمها وتكوينها الا في سياق الفهم الكتابي في
هذه اللغة وانطلاقا منه

وكثيرا ما نرى بين من يصرون عن هذين الموقفين اشخاصا يؤلفون كتباً او يقومون

دراسات

بأبحاث حول مصوعين يحدونها شعرا نستكرم . بأبيء بعدة سؤالا لولاء هل هذه المصوعين هي .
حقا . شعر ؟

هكذا ليست المعرفة وحدها هي الملائمة في هاتين الحالتين واحدا هناك غائب الآخر هو
الشعر ومن هنا حرصي على أن يجرى بحثي كنوع من المشاركة في مناقشة المفهومات بغية
توضيحها . لا مناقشة الأحكام التي تستند اليها أو تعبر عنها . فقبل أن نتناول في الأحكام
يجب أن ننظر في المفهومات التي تولدت عنها .

ولعل القضايا التي أشرت اليها تتمثل في ثلاث . أحب أن أصومها في الاسئلة الثلاث
التالية : ما علاقة الشاعر بترائه ؟ ما علاقة الشعر بالحدث ؟ ما معنى الشعرية ؟
فولاء الإبداع والتراث

كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو وما هو كدات كاشية . مغاير .
بالضرورة . لما هو غيره . فليما . ومغايرا . وهذا يعني أن له طريقته المختلفة التعبير . في
استخدام اللغة . بهذه الطريقة ينفذ كلامه الخاص . المغاير من حيث أنه ينطوي على الحق من
الدلالة . أو يكشف عن فضاء شعري خاص . مغاير . فكما أن الشاعر يكتب كلامه
للتفريق بين الكلام . فمن الممكن القول أن كلامه يكتم . بدوره كشاعر منحصر بين الشعراء
ما تكون . في هذا المسافر . علاقة الشاعر بترائه ؟

لكن . ينبغي أولا أن نسأل ماذا تعني هنا كلمة « تراث » ؟ هل التراث الإبداع أم
المعد ؟ هل هو اللغة أم المانة ؟ هل هو الدات أم الموضوع ؟ أم هل هو هذا كله وكيف ؟ أنها
أسئلة نغفينا إلى أخرى تقريبا لكي نحيط بالاشكالية التي تنطوي عليها مثلا . هل التراث
شاعر واحد . متعدد ؟ وحيد . هل تعني العلاقة بالتراث تقليد هذا الشاعر أو أتباعه في نهجه
الشعري ؟ وعن هذا الشاعر وكيف ننسده ؟

لنقل . لن . أن التراث أكثر من شاعر حسنا . لكن . من هم وما معيار تحديدهم ؟
وكيف يمكن الارتباط بهم . وهم أفراد متتابعون متتابعون . تاريخيا ولغيا ؟ وكيف يوحدهم –
نجعل منهم « هوية » واحدة وبأي معيار وبأي معنى ؟

لعل كلمة « تراث » تعني مرحلة شعرية معينة . أو مراحل معينة . أو تعني نصوصا
شعرية معينة . لكن . أيضا . كيف يكون ارتباط الشاعر به في هذه الحالة ؟ بمصانص
« جوهري » للمرحلة أو للمراحل . أو النصوص وكيف حدد هذه الخصائص ؟

لن لعل « التراث » روح ما ؟ لكن هنا أيضا نسأل ما هذا « الروح » وكيف نتعرف
عليه . وما مقاييس التعرف ؟ وهل هو ثابت . وكيف ؟ أم هو متغير . وكيف ؟

لادون

ينبغي أن نطرح ، في هذا الصدد ، أسئلة أكثر تحديدا ، مثلا ، ما الذي « يوحد » شعريا بين الشُعري وعروة (هما موحدان في الصعلكة وفي المرحلة ، وفي الوزن والقافية) ؟ انهما ، شعريا ، عالمان مختلفان كذلك الامر في ما ينطق بالمرء القيس ودهج ، بطرفة وعصرو بن كلثوم . الخ . هكذا يرى ان ما نسجه به « الاصل » الجاهلي الواحد انما هو ، شعريا ، كلام وليس واحدا .

وإذا تجاوزنا العهد الاسلامي الاول الذي لا أرى فيه شعرا مهما ، الى العهد الأموي ، فسوف نرى انه هو الآخر كثير وليس واحدا . ما الذي يوحد بين عسر بن أبي ربيعة وجميل بثينة أو قيس بن الخوارج ، بين ذي الرمة والكميت ، بين شعراء الخلافة الأموية – الأحنف والفرزدق وجبر ، والشعراء الخوارج ، أو شعراء الصعلكة – الهامشيين ، اللصوص ، والمنبوئين ؟

الشان هو نفسه بالنسبة الى الشعر في العهد العباسي . ان الألق الشُعري الذي يفنعه أبو نواس مع الألق الذي يتحرك فيه علي بن الجهم أو المعتزلي ، وشعر أبي تمام متأير ، جوهريا ، لشعر أبي العتاهية أو اس الرومي . وأبو العلاء المعري عالم حر ، مع المثني

هكذا يبدو ان التراث الشعري العربي ، شأن كل تراث حي ، ليست له ابداعيا ، هوية واحدة – هوية التشابه والتألف وإنما هو متفرع ، متأير في لوحة السافس ، وإذا صح الكلام على هوية أو وحدة ، في هذا المستوى ، فإنها هوية العهد القدي ، ووحدة المختلف ، الكثير

غير ان « الخطاب التراثي » السائد يقوم في مختلفاته وفي مسطراته على لائحة توحيد التراث ووحدة . في « هوية » متميزة - متواصلة هي هوية « الواحد » ، ولا نجد في التراث ، كعادة شعورية ، ما يمكن ان يعطيه مثل هذه الهوية الا الوزن والقافية ، استنادا الى التوحيد للموروث . الشعر هو الكلام الموزون اللغوي ، لكن التمتع البسيط في الابداع الشعري جدير بأن يكشف عن أن مثل هذه الوحدة سطحية شكلية ، هذا أنها تبسطة احتزالية فلا يتضمن التراث ، تحت هذه الوحدة الظاهرية غير التبرع والتنافس . وفي هذا التنوع التناقضي تكمن ، على العكس ، أهمية التراث وعظمته . وعطيه كذلك تنهض وحدته الابداعية . إن « هويته » بعبارة ثانية ليست في مجرد كونه موزونا مقفى . وإنما هي في العالم الذي يؤسسه ، والرؤى التي يكتشف عنها ، والأفاق التي يفتحها للمعاصرة والفكر

أما عن الوزن والقافية . فلقد ان أدم الاشارات التالية

أ - الوزن/ القافية ظاهرة ، ابداعية – تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة . في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى ، لكن على تنوع وتمايز ، الرغم اني ، ما من هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية الا بها ، ولا تقوم الا بدها عنها واستنادا اليها . انما هو رعم واه جدا ، وباطل

ب - الوزن/ القافية أصل تنظيري لاحق لتشكيل شعري صليبي . ولا شك انه عمل بارع ، لكنه ،

دراسات

في الوقت نفسه ، محدود . ذلك انه لا يستنفد امكانات الإبطاع او امكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية . وانما يمثل منها ما استخدم واستقر . وما يستخدم ويستقر ليس مطلقا ، وانما قد يتغير او يتعدل او تضاف اليه استخدامات اخرى ، او ربما يزول . وذلك بحسب التطور ومقتضياته .

جـ - ثمة خطأ اول في النظر السائد الى الوزن/ والقافية ، يكمن في التوحيد بين الاصل والممارسة الاولى لهذا الاصل . فهو يوجد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي . وهذا مما أدى ، بقوة الممارسة والقرن الابنولوجي ، الى تقطيع للطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي ، والى تحويل اوزان الخليل الى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ ، مع انها وظيفته ، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع انها ليست الا تشكيلات محددة ، من مائة ايقاعية تشكيلية غير محددة .

د - لعل اثنين عميقا بالشعر العربي ومسرحته التاريخية يعرفون جميعا ان تعديده بمجرد الوزن/ القافية اخذ بضطرب منذ القرن العاشر خصوصا في النطاق التقدي الذي قام به المصولي انتصارا لشعرية ابي تمام . ولي راء الحرحاسي فقد شأ عمل الى التشكيك في ان يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا للتفسير بين الشعر واسر والى حمل اللغة الشعرية ، او طريقة استخدام اللغة ، مقياسا في هذا التفسير . ونقسم المصلى عبد الجرجاني الى نوعين تخيلي وعقلي . تحليل بارز . فحيث يكرر الشعر قائما عن المصلى الاول يكون ، في رايه شعرا . وحيث يكون قائما عن المصلى الثاني لا يكون شعرا . ومن جاء موريونا عقلي



غير ان هذا لا يعني ، بالضرورة ، رفض الوزن/ القافية ، او التخلي عنها ، وإنما يعني انها لا يمثلان وحدهما حصرا ، الشعرية ولا يستقلانها . وان هناك عناصر شعرية ، غيرهما ، ومن حق الشاعر ان يستخدمها للخلاف ، تحديدا . جديد دائما - حتى حين يكتب بالشكل سابقة . فلذا كان الشكل بنية حركية ، فان الهم هو النسخ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها . ولهذا ليس الشكل هنا لو غاية الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة . كان ابو تمام وأبو نواس جديدين ، بالقباس الى الشعر الجاهلي . مع انهما استخدمتا اشكاليه الوزنية . والجدة هنا كامنة في انهما خلقا في شعرهما فعالية جمالية مغايرة ، وانضافا الى الجمالية الشعرية العربية ابعادا جديدة . والاساس . انن هو ان فننظر في تقويم الشعر . الى هذه الفعالية ، لا الى الجدة الشكلية في ذاتها وإذاتها . سواء كانت وزنا او فثرا

وفي هذا ما يشجع الى ان المسألة ، في الكتابة الشعرية ، لم تعد مسألة وزن وقافية . حصرا . بل أصبحت مسألة شعر او لا شعر . والى ان هذه المسألة تضمننا ، تبعا لذلك ، امام امكان الكتابة الشعرية ، في أفق آخر غير الألق الموزون المطلق . وهو إمكان يتيح لنا أن تعدل

الادراك

التمهيد الموروث للشعر . وأن تضيق اليه . وأن يؤسس مفهومات أخرى للشعر . ولي هي ان المعنى الاصلي والاغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة انما يكمن هنا . لا في مجرد تعديل النسق الوزني ونحوه . ولا في مجرد الخروج على الوزن والقافية . كما تواسع اكثر النقاد المعاصرين على قوله وتكراره

نحن انن في مرحلة انتقال من واحدة المفهوم . الى كتابيته . او من الواحد الشعري الى التعدد الشعري . وربما كان الالتباس النقدي في دراسة النتاج الشعري العربي . في ربيع القرن الاحمر . عاشا الى التباس التجربة الكتابية ناتجا - اي الى تعديتها . لكن هذه التعديتة هي في الوقت نفسه . شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية . وحيوية الشاعر . وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا . وفي الصياغة الفنية . وفي طرائق التعبير .

ان في هذا كله ما يكلف من ان قضية التراث . كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد . ليست قضية شعرية - فنية - بمصر المسمى . وانما هي قضية ايدولوجية والكلام النقدي هنا يحل اللغة الايدولوجية محل اللغة نصية . أي انه يتحدث عن الشعر بأبواب من خارج الشعر وهو بهذه الأبواب . يحل استيهام الهوية الشعرية الواحدة . للأمة الواحدة . بحيث يكون الخروج عنها خروجا عن هوية الأمة . انها . وهو استيهام نجد اصوله العميقة في البنية النسيجية . ميتافيزيقية وفي البنية القياسية تاريخية

والحق هو ان هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به اسلافه الشعراء . وانما تتحدد بخصوصية اللسان العربي نفسه . وهذه الخصوصية اللسانية هي التي تؤسس هوية شعب ما . وتتحدد موقعه في العالم . وإذا كان لا بد . هنا . من الكلام على وحدة ما . لو هوية واحدة ما . فانما هي وحدة لللسان . لا وحدة للكلام . ان كلام كل شاعر انما هو نتاج هويته الواحدة بلسان واحد . ومع ذلك فان كلامه كثير . وليس واحدا . وإذا صح هذا في الهوية الواحدة . فبالأحرى ان يصح في الهويات المتقابلة .

هنا يحسن ان نشير الى خطأ في المطلق وقع فيه النقد ولا يزال يرداه ويتبعه هو التوحيد من الاصل والممارسة الاولى لهذا الاصل . فكما انه وحد بين موسيقية اللسان ووردة الشعر . وحد بين اللسان وممارسته الشعرية الاولى في الجاهلية . من حيث ان كلامها هو الاكثر تطابقا مع اللسان والاكثر قربا اليه . والاكثر كمالات . وهناك فرق بين اللسان والكلام . اللسان هو المنظمة الرمرية - المعجمية التي تتيح التعبير والتواصل اما الكلام فهو الاستخدام الشخصي الحر المتميز للسان (ف بوسور) لا يقال عن القرآن الكريم . مثلا . انه لغة الله بل كلامه . والله سميرا له عن غيره . وليس الشعر الجاهلي اللغة العربية . وانما هو كلام خاص بشعراء الجاهلية . وهو . من حيث انه كلام . ليس واحدا متشابه . وانما هو كثير . متنوع . وكما ان كلام امرئ القيس لا يمنع من كلام طرفة مثلا . والعكس صحيح بل ينبع من اللسان

دراسات

العربي . فان كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا يسبق من كلام شاعر سابق . ولما يمنع من اللسان العربي . وفقا لاستخدامه الحلقى . الحر . وهو استخدام لا بد من ان يكون ابتداء . اذا اراد ان يكون خلافا . فالكلام الشعري كلام الذات المبدعة هو . دائما . بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان ويمل هذا الكلام الشاعر . والمنشئ . معا يشوش الكلام السائد . ويبتذل سلطته الابيولوجية . بل انه اختراق دائم للثقافة السائدة . ولايديولوجيتها . وهو من هنا يتجاوز وحدة . الكلام السائد . الموروث . اي انه يلقي وحدة السطح . لكن من اجل ان يري وحدة الصق - وحدة التنوع . والاختلاف . والتناقض .

وفي هذا المنظور . تصبح مسألة الوزن/ القافية . مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية . ومسألة ترتبط بجانب محدود من الابداع الشعري . لا بشموليته اذ به كرويا كلية . لمن . من البداية واصحة القول ان بإمكان اللسان العربي ان يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية . او الى جانبها . وهذا مما يوسع في الممارسة . عمود الشعر في اللسان العربي . ويحدد الخصائص الشعرية . ويحدد البنية الشعرية

هكذا يبدو ان ما وراء من الانحياز النقدي الابيولوجي من الواحد . على النموذجية الوزنية المبسطة . على عالم مؤلف منمنام . يمثل الانسان والشعر والعالم الى مجره قوالب والواحد . وال مسلمات وبغيبية جاهرة . ولي حد ما يلقي التاريخ . ويلقي الذات معا . ويعمل المعارضة الى نوع من التفسير . نظم ونظم . وليس هذا بلحسا للابداع والشعر وحسب . ولما هو نظير للانسان ايضا



ربما نقرر الان ان نرسم تخطيطا اوليا للملاحة بين الشاعر العربي الحديث وتراث . يقدم هذا التخطيط . من وجهة نظري هل ثلاثة أسس

الاول . هو ان الشاعر العربي الحديث ليا كان كلامه او لسلويه . ولما كان اتجاهه لسا هو تروح في ماء التراث . اي جزء عضوي منه . وذلك لسبب يدعي هو ان هويته الشعرية . كشاعر عربي . لا تتحدد بكلام اسلافه . مهما كان عظيما . ولما تتعدد بكونه بصير من اللسان العربي . مضمنا عن هذه الهوية بكلام عربي . لهذا حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي لو داه بانه يهيم التراث او بانه خارج عن التراث . فان هذا القول يعني اولا أن الشاعر المعني لا يهيم التراث ككل او انه خارجه ككل . ولما يعني انه يهيم فكرة او صورة محددة للتراث في ذهن اصحاب هذا القول . وبانه خارج هذه الفكرة او هذه الصورة . ويعني ثانيا انه قول ابديولوجي مفضى - أي انه حاجب ومشوه . وانه وراء وباطل

الدراسة

الثاني ، هو ان الشاعر العربي الحديث ، من حيث انه شاعر ، تواصل في المد الشعري العربي ، حتى حين يكون ضديا .

الثالث ، لا يمكن هذا التواصل ان يكون فعلا يعني الابداع الشعري العربي الا اذا كان ، كلفظة خاصة من الممارسة الابداعية ، انقطاعا عن كلام الشعراء الذين سبقوه . ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول دون ان يصبح الشعر تقليدا ، أي دون ان تتحول الفاعلية الانشائية الى مجرد تكرار واستعادة . فالشعر لا ينمو الا في نوع من الجلية الضمنية او الضالعية . وعلى هذا يقوم القراء الابداعي الفعالي ، وهو ما سميناه « بالمتحول » (راجع الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب ، دار العودة ، بيروت) . وعنت بذلك شعريا ، النصوص التي يمكن وصفها بأنها لا تستنفذ ، أي التي تكون بسبب من فعاليتها الممتدة حية دائما ، حاضرة دائما في اشكالها الابداع الفنية

ان في ما قدمناه ما نحسبنا في مساهمة تكون التراث بهذا التكوين يظل قائما ، ومفتوحا . ومعنى ذلك ان معرفتنا بالماضي نظل هي ايضا مفتوحة . تعني بابحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم تكن نعرفها ، وتقيم علاقات لم نلمحها ومن هذه الثروة نفهم معنى النظم الذي يمارسه الشاعر . فالشاعر المؤثر في الدرس هو الذي يجرؤ او يحد في اتق الحساسيات والتعبير ، الذي ارتسم في هذا التاريخ . فكما نقول ان ابا نواس مثلا مؤثر وكذلك ابو تمام . لكننا لا نقول ذلك عن جرير او الفرزدق او البحتري . لان هؤلاء كتبوا ضمن الحق الحساسية والتعبير الذي كان سائدا . ولهذا كان دورهم الشعري بالقياس لثغويا .

لكن نهدر الاشارة هنا الى ان كل شاعر مؤثر ، أي خلقي ، يشكل عالما خاصا لا يقارن بغيره مقارنة لاضلية . خصوصا اذا كانت هذه المقارنة تستند الى الاسبقية الزمنية . فلا يمكن النظر الى المساهمة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على انها تتابع متدرج في التقدم او التطور الشعري . يتعدى القول مثلا ان امرا القيس افضل من المتنبي ، او ان ابا نواس افضل من أبي العلاء ، والمكس صحيح .

إنما يجب ان نلاحظ في الوقت ذاته ان من الممكن القول ان نتاج هذا الشاعر يتيح لنا ان ندخل في حقل من الكشف لوسع من الحقل الذي يتبعه لنا ذلك الشاعر وان لدى هذا الآخر فتوحات تعبيرية غير متوفرة عند غيره . وان في نتاج ذلك الشاعر تعبيرا او تحويرا في المبادئ التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند اسلافه ، نفتقدها في نتاج غيره . لكن هذا كله لا يعني ، بالضرورة ، الاتساع او التقدم . ذلك ان الشعر - حين يكون ابداعيا ، أي باختصار ، شعرا - تكون ليسه في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ، ولا بالنسبة .

دراسات

ثانيا : الشعر والحدث

ماذا بقي من الشعر الذي كتب حول الاحداث الوطنية العربية في النصف القرن الاحمر ؟
بقي الشعر الذي لطرق الحدث سعولا اياه الى رمز - وهذا الذي بقي ضئيل جدا بالقياس الى
الكم الضخم الذي كتب .

يخترق الحدث سعولا اياه الى رمز يعني ان الحدث - ايا كان - لا يمكن ابداعها . ان
يكون غاية تحمها اداة هي الشعر الحدث - على العكس - هو وسيلة الشعر - اعني الابداع
بعمامة - الابداع الذي هو - من جهة - استقصاء للكائن وظائفاته وكشف عنها - ومن جهة
ثانية - ترميز التاريخ .

لحم ان لعلاقة الشعر بالحدث تنظيرا شائكا اسمه - الواقعة - ويمارس نتائجها واسعا على
الكتابة الشعرية العربية . وقد اتيح هذا السطح شعرا صمى - - الشعر الواقعي - . ومع ان
كلمة « واقع » تبدو واضحة جدا ، **للمرة الاولى** ، فانها - على العكس - من الكلمات الاكثر
غموضا . خصوصا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع . غير اننا اذا برسنا هذا النتائج
نرى انه يشمور حول واقع الحدث يقول - حاصص له - متكبها معه . انه هنا بشيا .
وسيلة . وهو - كوسيلة - يقوم . بهما ايضا . بقائده العملية لا يبرا لشعريته او لجماليته بل
لطبيته - اعلاما . او ثرية او تعريضا - انه - سلاح - في الساحة . بالنسبة الى لصحاب
اليسار - « وزينة » . في البيت بالنسبة لاصحاب اليمين . ومواء كان - قوما - لوه طوبا -
« تقديما » او « رجما » فان دوره هو دور الاداة وهو في هذا - ليس الا تنويرا على الشعر
العربي القديم - لكن في مستوياته الفتيا . فتيا - عتبت شعر الساسة الخلافة او الخليفة .
والشعر الحكمي - الاخلاقي التعليمي . ومعنى ذلك ان لغته الشعرية تطبيقية . على مستوى
الماضي وللملاحة على مستوى الحاضر . ومن الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون
شعريا . شرطان . الخروج على الكلام الشعري التقليدي . والخروج على الكلام الشائع .
المسائد . وطبقي ان هذا الخروج . بما هو فني . لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او
المضمون . وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير - أي بنية الكلام . ومن هنا لا بعد ذلك
النتائج الشعري - الواقعي - شعرا . بالمعنى التطبيقي وإنما هو نموس سياسية او اجتماعية .
وايمته . من هذه الناحية في طبيعته . أي انه ينهي حينما تنتهي طبيعته . وذلك على القبح
من النصوص الشعرية . ان طمعة جلقاش . شبيلا لا حصرا . انطلمت كلية عن
« وطيفتها » - في إطارها الاجتماعي . التاريخي . الاصلي - ومع ذلك لا تزال نصا فعلا .
عظيما . والسر في ذلك ان الابداع لا يمدد بوظيفته التطبيقية او بتعبير لفر لا وظيفة للابداع الا
الابداع

أدوية

لا يعني هذا أن الشاعر «حيادي» أو يجب أن يكون «حيادياً» . بل يعني أنه لا يجوز أن يخضع كتابته للمقتضيات الأيديولوجية والسياسية والمستلزمات الإيصال والعادة السائدة في طرق الكلام فليس الانحياز في الشعر أن يسوغ أو يدافع . أن يدعج أو يهجو . أن يعلم ويستر . وإنما هو أن يفتح الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم . والتي عبر تفجيرها . مجارياً . تنشأ صور وطاقات لتغير العالم . ما هنا دور ذلك لا يكون الشاعر كاتباً - أي يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة وإنما يكون مستكثفا يقوم بوظيفة محددة . أن دور الشعر في شعرية ذاتها . في كونه خرقاً مستمراً للمعطى الصائد . وإذا كان لابد من الكلام على انحياز ما أو التزام . في هذا الصدد . فإنه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخلق . هنا اختلافية الشاعر . أي قراءته . وهنا تكمن فاعليته وطاقته الشعرية .

ما يكون . في هذا المنحدر . معنى «الواقع» . أو «الواقعي» ؟ لكن لسأل أولاً ما العلاقة بين اللغة وما يسمى «الواقع» . حيث أقول مثلاً . «شجرة» . فإن هذه اللفظة . كاسم . لا تشبه في شيء مساماً - القصيدة . الواقعية . الموجودة في الطبيعة . والعلاقة . التي . بين «الشجرة» . كلفظة . و«الشجرة» . كشيء . واقعي . - ما هي كيفية . اصطلاحية فليس هناك أي تشابه بين اللغة والواقع . يتجسد آخر . لا يمكن اللغة أن تقول «الواقع» . وإنما تقول ما تتوهمه أو تتخيله أي أنها مسبقاً تقول ذاتها . فالكلام . جوهرية . يقول الكلام . وهذا المعنى تحديداً . يصبح القول أن العالم لغة . والإنسان لغة . وس ما لا يمكن . في التطوير . مطابقة الشعر بالواقع . هذه المطابقة ينبغي لها أن تكون اصطلاحية . المعنى - المنطقي . الهامس الذي يصر على أن يرى «الواقع» . أو «الحقيقة» . أو «الصواب» . في العمل الشعري . وهذه مفهومات أيديولوجية تقتضي . قبل الكلام عليها كمسلمات ليست «ما الواقعية» ؟ ما الحقيقة ؟ ما الصواب ؟ ودلالة ذلك أن مرجع العمل الشعري ومقياس تكوينه ليس في «الواقع» . أو «الحقيقة» . أو «الصواب» . بل في شعرية ذاتها . فليس «الواقع» . هو الذي يحول الكلام إلى شعر . بل «اللقن» . هو الذي يحول الواقع إلى شعر . أي إلى لغة . فليس الشعر الواقع . بل الواقع بمعنى ذلك أن قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه «واقعي» . أو «حقيقي» . أي في مدى كونه «يعمل» . أو «يعكس» . وإنما تكمن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة . أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم . وبين الإنسان والعالم . ومن هنا فهم العمل الشعري . الفهم الحق . بالعمق أو بالاستناد إلى «الواقع» . بل بالمعوية أو بالاستناد إلى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات

ثالثاً : في الشعرية :

لتوضيح ما أعني به «الشعرية» . أشير إلى أن هناك . من الناحية «الكمية» . طريقتين في التعبير الأدبي . الوزن والمتر . ومن الناحية النوعية أربع طرق

دراسات

- أ - التبعير شعريا بالنثر ٤١٢ .
 ب - التبعير شعريا بالوزن ٤١٣ .
 ج - التبعير شعريا بالنثر ٤١٤ .
 د - التبعير شعريا بالوزن ٤١٥ .

(١) مثله : « وأعلم أن الدنيا ثلاثة أيام : فليس علة وشاهد عمل شعرك بمسحه وأبهر لك وعطيك حكمه .
 واليوم غنيمة وصديق لك ولم يأتك خلقت عطيك غيبته . وسنسرع منك وطقت . وقد لا تعري من
 أمه . وسيتك أن وجهك »

(أكرم بن صلي)

(٢) مثله : « وأعلم ما في اليوم والامس قبله

ونكسي عن علم ما في غد . عم »
 (زهير بن أبي سلمى)

« وكان على حذر الناس لستره

ولا يفرقه منهم ثغر مهتسم
 (المتنبى)

(٣) مثله : « .. ليس في أخذ الريح بالشجر حتى تغمر الاعمال كدرجات الفلوات تحت النظم . ولا في
 انهباط الصعراء تحت تقليب من العشب بلون الرمد كأنها صفت من الطنافس لا خيل له . ولا في
 تغلف الغيوم في جانب من الألق وهي جبالها البيضاء في زينة الصعر . ولا في تطاول مدى الصعراء
 حتى تلتقي أنفاسها الألق . فكان السماء في الأرض أو الأرض في السماء . القول لا . أيها القاريء
 ليس في ذلك ما يقل له وحده . وإنما هو انفراد بلفظه شبهة وانفراج في الحاصل وحيدة . وهو فرج
 إلى فصل » (أمين نخلة / أوراق مسطر) .

(٤) مثله :

مطر يذوب الصعر منه ويخلقه	صعر يكاد من التضرارة يطر	(أبو تمام)
« كان السماء اليوم ماء لثاره	من الليل سول . خالصهم لوالده	(الشريف الرضي)
« فما لك من ليل كان نجومه	بكل مغر الفل شفت بهنبل	(امرؤ القيس)
« ضللت على نواحيها فما قدرت	على الاتاحة في ساحتها الليل	(الشريف الرضي)

الوزن

لنحاول ، مثلا ، ان ننثر المثال الثاني (ربيع / المتنبي) سوف يتضح ان القوتر الدلا في يبقى كما هو في الوزن ، وان المصن بالتالي لا يتغير . انن . هذا الكلام ليس الا نثرا صيغ في قالب وزني :

شعر = نثر + وزن

الوزن هنا خارجي ، إضافة انه كمي ، لا نوعي . أي انه ليس عنصرا شعريا . هذا المثال انن . على صعيد اللغة الشعرية ، تشبيه تماما بالمثال الاول انه نثر . وان كان موردنا

اما حين ننثر لبيات المثال الرابع ، فان توترها الدلالي يخف او يقل لكنها ، مع ذلك لا تصبح نثرا ، وانما تبقى شعرا . الكلام الموزون هنا هو النثر

شعر ≠ نثر (شعر نقض النثر)

وهذا المثال يتلاقى ، شعريا ، مع المثال الثالث

هكذا نرى ان الوزن في المثال الثاني نكاة ، شيء راسد ، مجرد قالب . وما عبر عنه بوساطته ، يمكن التعبير عنه بالنثر بوزن ان ينقص شيء منه . ويرى ايضا ان المعنى ، فيه شئنه في النثر واضح ، متأثر حقل . ثم ان هذا المثال يقل « مكررة » او « مفهوما » ، وذلك على التقدير من المثال الثالث والرابع اللذين يقلان « حاة » او « تحيلا » . وهذا يوصلنا الى القول ان الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة .

النثر يستخدم النظام العادي للغة ، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له . اصلا . اما الشعر فيختصب او يغير هذا النظام . أي انه يعيد بالكلمات عما وضعت له . اصلا .

ليرد من الايضاح ، اخذ مثلا تبسيطيا :

أ - الليل نصف اليوم

ب - الليل عوج (او جعل) - (أمرؤ القيس) .

الجملان هنا عن الليل ، كموضوع واحد ، لكنهما تثيران طريقتي مختلفتين للمراكه والاحساس به . عا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الاول نثري ، مقول بكلام نثري ، والمعنى في الجملة الثانية شعري مقول بكلام شعري . للكلام في المستوى الاول اعلامي ، اخباري ، يقدم معلومات حول الاشياء ، ويدور في اطار المحدود ، المنتهي . اما الكلام . في المستوى الثاني ، فهو ريضي . يشير الى ما يمكن ان يكثر به الشيء ، ويوهي بصور اخرى منه ، أي باسكان نغمه ، وهو يدور في المنفتح ، وغير المحدود .

ونخلص من ذلك الى القول ان الوزن ليس مقياسا واليا او حاسما للتمييز بين النثر

دراسات

والشعر . وإن هذا المقياس كامن ، بالأحرى ، في طريقة التعبير ، لو كيفية استخدام اللغة أي في الشعرية .

لقد ، ختاماً ، أن القدم الاشارات التالية التي توجد أو تضيء ما سبق

١ - التراث الفخ شعري ، ينبغي استقصائه باستمرار ، لكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملازمة أبداً ، والشاعر الخلاق هو الذي يبدع ، في نضاجه كأنه طالع من كل بضعة حية في الماضي ، وكأنه ، في الوقت نفسه ، شيء يباير كل ما عرفه هذا الماضي .

٢ - اللسان ، لا الواقع ، هو اللغة المباشرة في عمل الشاعر . باللسان وفيه ، يرى العالم وشكله . هذه الممارسة المادية للسان تفرض عليه أن يكون عازفا المعرفة العليا به . ومنكنا الانتقان الأكبر لتاريخية الكلام الشعري ، ولكيفية الكتلة شعريا ، فإذا كان الانسان حيوانا ناطقا ، فلن الأكثر مرفة باللسان هو الأكثر اسلمية والحد الأدنى ، إذن ، الذي يجب أن يتوهم لمن يكتب الشعر هو أن يكون ، بعد هذه المعرفة ، متميزا بطريقة استخدامه اللسان ، أي أن يكون له كلام شعري متميز أي أن تكون له تجربة خاصة في الكلام . وهذه التجربة تفرض بدورها على القارئ / الناقد المعرفة العليا بأنها أن عطاء الابداع يفترض ، بل يشترط إبداعية القلمي .

٣ - بيانياً ، أو فنياً ، يمكن القول بأن المجاز الشعري هو الطابع العام للكلام الشعري السائد . ويقوم هذا المجاز ، أجمالاً ، على وصف ظاهري ليس له ما وراثية ، فوظيفته زخرفية : تزيين معنى أول بمعنى ثان ،

إن بيانية الابداع الشعري العظيم تقوم على ما أسميه بـ المجاز التوليدي فهو ، بما يتضمنه من البعد الأسطوري - الترميزي ، وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة ، أي على جعله يتجاوز نفسه ، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية ، مما لا يستطيع الكلام التعبيري - العادي أن يكشف عنه ، وهو ينفع ، تبعاً لذلك ، إلى رؤية العالم بشكل جديد ، وإلى إعادة النظر فيه ، أنه يدخل إلى مجال التصور الانساني لبعاد تفكر الانسان نحو أبعاد أخرى ، نحو غمضاء آخر .

وفي هذا المستوى ، يصبح القول أن هزال عالمنا عائد ، في المقام الأول ، إلى الهزال في طريقة استخدام لساننا العربي . ذلك أننا ، إذا درسنا هذا الاستخدام السائد ، من حيث هو دال أو حقل دلالي ، يتضح لنا أن العلاقات التي يقيمها أو يكشف عنها - إنما هي علاقة ترتبط بما هو سائد وهو ، إذن ، استخدام يقوم عالمنا بموت ، لا علنا بلود . ومن ، الطبيعي أن يتجلى الشعر الذي يقوم على الجاز التوليدي ، غريباً مفاجئاً ، غامضاً . وسط ذلك السائد . ذلك أنه يفجر الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا ،

ادبيات

الجوانب التي جعلناها أو تجاهلناها وكتبناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية . وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا ، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتفزة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيبتنا على السواء .

د - إن الكلام على ارتباط الشعر بما يسمى « الواقع » ليس له في التحليل الأخير ، على الصعيد الأدبي ، أية قيمة - عدا أنه كلام إيديولوجي محض . ولذلك ليست المسألة ، شعريا ، وبخاصة على صعيد التواصل ، مسألة العلاقة بجمهور « جماعي » ، أي بجمهور إيديولوجي محدد أو متشعب . وإنما هي مسألة العلاقة مع مجموع المجال القبوري القاري الذي يوفره المجتمع . والكتابة الشعرية إذن ، ممارسة بالأساس ، في حقل إنساني - اجتماعي ، ثقالي ، متناقض ، معقد ، متنوع ، وهي تحدد وتقوم في هذا المستوى ، لا في مستوى « الحرب » أو « الجمهور » أو « المظومة الإيديولوجية » .

هـ - لا يزال المكان الثقافي - المادي في قبضة القيم التقليدية ونمت هيمنته هكذا يبدو النص العربي الأدبي ، من المستحيل كانه يتحرك في مكان متحيز في هذا المكان تلويح الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فلسفة به ، الأنواع الأدبية ، ولا يعود ثمة نوع صلب ، وإنما ينشأ النص / المريج ، النص / الكل لهذا يبدو المكان ، ماديا وشعريا ، تحتها كلها ، عاتما في سديم ينموح به ، المحيط والمحيط . ويبدو كان المكان الوحيد لكل خلقي هو هذا اللامكان .

كال أبو ديب

في الشعرية

1 - كل تحديد للشعرية يطمح الى امتلاك درجة عالية من الدقة واشمولية يعني أن يتم صمم معطيات **العلاقاتية**، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة - كما أظهرت الدراسات النسائية والنسوية ابتداء من عهد الفاهر الجرحاني ومورديك دوسومير (Sausseur) وإنهاء برولان سارت (Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في محالين قصصيين أحسن كلود ليفي - شروس (Levi-Strauss) ورومان ياكوبسون (Jakobson) لا تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تشرح بها هذه الظواهر وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لتفاعليات أساسية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية

وهكذا لا يكون نه من كنه حموي في تحديد الشعرية على أساس انظامية المفردة (1) كاللون، أو الارتفاع (2)، أو الاصباح الداخلى، أو الصورة (3)، أو الرقبة، أو الانحناء، أو الموقف الفكري أو العقائدي (4) أي أن أي من هذه عناصر في وجوده ينطوي المكون عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يوتي مثل هذه اللغة لا حتى يبرح ضمن شبكة من العلاقات لتشككه في منه كنهه والبنة بكنة من تحديد لمادة على امتلاك طبيعة متميزة بلقاء بية أخرى معاصرة لها.

وانطلاقا من هذا المدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتطور أي في بنية كلية. عالشعرية، دون، حصصية **علاقاتية**، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية مستنها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي نشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.

1 - 1 هذا التصور، تظنح الدراسة الحاضرة الى التمر على الأبعاد المكونة للشعرية في تحليلها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص (1) في الحج الجوهري لتشككها حصيللة لاتصال هذه (2) لمكونات وتفاعلتها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبحث بها الشرارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشرارة (3) أو بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أي منها

طبيعاً الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقاربة تسمح بالحديث عن الشعبة بوصفها ماعية لكيمياء اللغة، وتأكيدها أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور.

وبمحاوّل الاكتمال الخاصر للشعبة اكتشف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تجسد في اللغة أي في بقية النصوص التي الواحد الذي يستطيع إعصاءه التحليل المختص ولا تهدف الدراسة في هذه المرحلة، إلى اكتمال البعد الحظي للشعبة الذي يتكوّن أن يماحه نفيس من أحوار صيغة في الذات الانسانية يستحيل الغلا إليها آلا، وتفسر جوابها بها الدراسات التي تربط بين الشعبة والطقوس والأسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانبها الدراسات المروية واليونانية [نسبة إلى (Jung)] التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجسم أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا (archetypes) أو بين الشعبة والحس الدمي (٢٩) كما يصير ينشأ حين يقول إن «كل شعر ذو صفة دمي»، في الوقت نفسه لا تهدف هذه الدراسة إلى اكتمال الشعبة في مرحلة ما قبل — النص (pre text) التي تظفي عليها صورياً كاشفاً إشارات عدد كبير من الشعراء المبدعين قامت بتحليلها مارك كورن في كتاب حديث لها. (٣٠)

١ — ٢ أي أن اكتمال الشعبة، مما حدود خصائصه وهذات معية بسبب إليها تكوّن الشعبة، لا يفسر إمكانية امتناع الشعبة من مباح لا يحد أن يكشفها — بل يصحح من الشكوك بصيرتها لأشياء، هي الأولى في مرحلة المصيرة من المعرفة صيغة على الإحصاء للوسائل المحددة المدة لها قد يكون من شأن بوهي مثلاً في طبيعة اللحظة، أو الموقف أو المعايير التي يصدر عنها الشعر في مقابل ما نسي يصدر عنه الشعر. (٣١) وقد يكون ثمة دوافع معية دون أخرى تدور وراء شعرة أمر هذا دلائل — فالة العرب من أن الشاعر يعود إلا نظم من طرف أو غصص، أو راحة، أو راحة) بيد أن مثل هذه اللحظة أو المعايير أو الدوافع نصي من التحليل آلا، من جهة، ولا تحل بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقق من جهة أخرى ولذلك عجز ثمة من إمكانية توسعها موضع التساؤل والبحث تعرض الوصور أن تحديد الشعبة من خلالها إن المادة الوحيدة التي بطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته هي وجوده المبرهاني المباشر على الصفحة أو / المعاد المصنوع ومن هنا كانت إمكانية الوحدة لتحليل الشعبة في النص هي اكتمال طبيعة المادة الصوتية — الدلالة، أي نظام العلامات التي هي حسده وكبوتته الماسحة والتي هي شرط وجوده أيضاً. (٣٢)

١ — ٣ من هنا نطرح الدراسة الخاصة إلى تقديم اكتمال شعرة عبر مادة وجودها وحدها من خلال معطيات التحليل السوي والسمائي، وبشكل خاص مفهومي العلائقية والكلمة الندي أشد إليها سابقاً ومفهوم التحول الذي سبق في فترة قادمة ولا تود هذه المحاولة أن يدعي لنفسها الأسبقية التدرجية في تأسيس هذا المنطور، فقد سبقنا محاولات

كثيرة لحل أبرزها أن تكون دراسات عبد القاهر الجرجاني في العلم، ودراسات أي. أي. ريتشاردز وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) الكلاسيكية لأن، كما سبقنا عبارات أخرى تقوم على أسس مبنية فعلة بين أبرزها دراسة رودولف في الشعرية ودرس جورجى لوتمان لبنة النص الأدبي^(٩)، ودراسات ريتشارد في سمياتيات الشعر^(١٠)، ودراسة ياكوبس المشهورة للموظفة الشعرية^(١١)، ومعظم هذه الدراسات تسمى أصلاً أن الدراسة الزائدة التي قدمها موكاروسكي للغة الشعرية عام ١٩٤٠. (١١)

وسيكون من السداحة حتى أن يصبح هذه الدراسة إلى حل مشكلة الشعرية أو تقدم من برعم أنه مهم نهائي لأعادها بعد شطب هذه المشكلة الفكر انتقدي في العالم منذ أرسطو وما يزال تحتل موضعاً مركزياً في أنظمة نقدية ومحالية كاسية، لقد حدد أمينو إيكرو (Umberto Eco) مثلاً، غاية المسح النقدي الذي أسسه كروث (Croce) بأنها «إقامة حد فاصل بين الشعر واللا شعر»^(١٢) كما شغلت مدسة كاملة، هي مدرسة الاشتكاليين الروس (Formalists)، بعضها محمود اكتشاف الشعرية وأعيد شروط يكون أو واقع ينورها وحتى حتى لا يسمى نظام نقدي موزن إلى بلورة مفهوم جديد للشعرية، فإن مثل هذا المفهوم غالباً ما يكون مشككاً حيث أن هذا منهج وحتى وراء منهج، (أحكام النقدية التي تصدر عنها وبين الأمتة من ذلك يصل إلى من حيث أنها لا يطور بصورة نظري وأصحاء للشعري واللاشعري، بل أنه رغم ذلك بعد معرفة تمدد من فضاء نقدية وأدبية كثيرة تقوم على فهم معنى هذا في الشعر واللاشعري. (١٣)

ونشبه بهذا الموقف معاداة منهج في نقد عربي مدرسي، أن من ينتمي في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن النكتة بمرعية الشعر والشر يصح واحدة ضرباً، مع أن هذا النقد كان يمارس اتصالاً حاداً في الواقع لتصوره من الشعر والشر (محدد) الأثر خصائص شكلية حاريجة فيكون أن بعدة إلا في لغات مادرة من جديد داخل للشعرية غيرها لتكرها عن اللاشعري.

2 — 2 يتعدى المسح المقترح هذا والذي يستضي مادته من تحليل المكون الفعلي في بنية النص، أحد المزالق الأكثر خطورة في دراسة الشعرية من منظور الاختلاف : أي من حيث هي شيء ليس هذا أو ذلك من منظور الفرق بين الشر والشعر ورغم أن وعي حاد بين الشعري واللاشعري شرط ضروري للمسح الذي أعززه، فإنه لا يصل إلى درجة تحديد الشعرية في إحصار لأحرف (deviation) عن بنية عادية مختلفة معارة لها قواعد يحكمها خاصة وبهذا المعنى، يبدو أن أسس نقدي مع رودولف في نقده الحصري لصل حد كوهين «بنية اللغة الشعرية»^(١٤) — وهو يصل إلى شيء من قرابة حتى الآن، ويقتصر صرحه به في الانتداب به وإلى بعض معصياته في عدد من مراجع البحث الحالي — ويرتكز ضد رودولف لعمل كوهين

هل يكونه «ينظر إلى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته .. وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف به عن الشعر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» يقول بودوريوف مطلقاً «من أجل أن يحدد الشعر، لا يكفي أن يقول كيف يختلف عن غيره، بل أن الشعر والشعرية يمكن أن أيضاً شيئاً مشتركاً هو الأدب» (131) وسناقش الفكرة المشاراً في هذه الفقرة في موجع لاحق بشيء من التفصيل

3 - تكون سنة خلافه التي أنشئت إليها أعلاه بمنزلة رئيساً لعدة بعضها أصلاً وللمكونات الشعرية حرية، ولقد أدرك ذلك بقدر طعماء مثل عبد القاهر الجرجاني، الذي أصر على أن المقظة لمعداً، أو ظاهرة تركيبية أو الصية المفردة (ع ٢٠) تتعدى والتأخر، والحرف والتعجب على الترتيب (132)، لا يمكن أن توصف بالشعرية أو للشعرية، ماخوذة أو إرداءة وهي أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية حيناً وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية بذلك، كما أدركه السعد المعاصرون، مثل جورجى لوتمان الذي صرّح عنه بقوله إن الوسائل البلاغية (rhetorical devices) التي تعتبر عناصر شعرية لا يمكن أن تقول في المسح السوي باعتبارها حقيقة مدونة معروفة بل لما هي «وظيفة أدائية لها عدة مؤن أو أكثر من مؤن، وهي التأثير حتى يسهل هو دائم مثله (أو مثله) بعض الوقفات الخارية، أو بالغاير الجمالية بعد معنى، بالعدد أو سموت لمعد (نسبته) المتعاقبة في أنماط أخرى، أو قواعد (حس) أدبية وهكذا [بل إن هذا] بين - : و الجرجاني فله - إن دلالة العصر الواحد قد تكون في سياق متعلق بالذات، في صياح (17)، وفي دراسة لوتمان، بشكل عام يميل هذه المقظة إلى مدأ أساساً من حيث - بمصية، كما سماه الاشتكاليون الروس «شعرية الوطيدة» (133)

4 - الشعرية، إذن عصبية نصية، لا ميتالغوية، ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتفاء، والتحليل المنفرد، والوصف وكلّ قياس للشعرية على الحب «الشعر كالحب لا يوصف» إدخال لما في ميتاميتانية نصها خارج التناول، وتحويلها عصبية على الفهم حينها أي أنها فيما تصدر عن مدى إمكانية التحديد الإيجابي، تتحول إلى تأكيد لتحديد سلس مصبوبة الاستحالة وهذا يميل إلى نصيب الشعرية في أمان وراء عرق في الفكر الأسان. حتى لدى أكثر الدارسين ولما يشعيل النصي المدقق (وقد يكون رأس من رؤساء الاعتقاد - الأصون الشعرية والأسطورة للشعر)، فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في السعد القرون، الوصول بالتحليل النظمي إلى درجته القصوى وكشف من خلال تحليله أبعاداً باهرة للتحليل الأدبي لكنه، رغم إصراره على مذاهب النظم وكونه ليس إلا توحى معاني السمو، ظل يؤمن بأن الشعر أبعاد، لا تترك إلا بالحدس (134) هي التي تولد الفهم ويظهره مشابهة، كان عمل رولان بارت حوزاً على أدق مكونات العمل الأدبي وأكبرها مذاهب حسد، وجمع ذلك فقد أظهر في النهاية أن قد يجدنا لبعض أسماء أيضاً «أعراء» (135)، لا يمكن للتحليل أن ينفله.

بدلاً من متناهيته الصور — أو ما يفترض معاً أسماء الأشكال اليونان الروس «متناهي»
 نص،» يصبح هذا النص إلى رصد لشعره في تحولاتها في النص، منطقته — في المرحلة
 الأخيرة الأوية — من اكتشاف العلاقات التي تنتمي بين مكونات النص على الأصعدة
 للدلالة والتركيب والصورة والأصابع، وعلى محوري النص المنطقي (paradigmatic)
 والقراصني (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خفية فقط بل حركة شاقولية أيضاً تنبع من
 محور الثابت والعالق عبر السمة الكنية لشهد الظهور، في النهاية، لدخول عالم «بعد
 الحقي» النص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار واعتبار خارج النص أو — بشكل أدق —
 في مساحة العلاقات بين النص وبين كيانات خارجية عليه يمكن أن يسودها بمساحة «زا —
 أدية».

ذلك أن النص هو — في آن واحد — تحدد عوي لكثير، واعتناق خارج اللغة على
 كونه في غياب أي أنه هو بده علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كنه
 وحسب بل على مستوى مكوناته النوعية أيضاً كما سأشير في فقرة مقبلة وما هو حضور هو،
 تحديد، علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها، لا في حشد «المعوي» لها
 لا تفصح ويكشف إلا ما قد نجد في أحمد، أحمد، أحمد — نصاً على تحليل أن
 المرحلة التي تحرقها «النص» — كان عليه من بعد ظهور ما أصبح بقية
 مستقطعة ووسائل تدل على «جاءه من زوايا» من بعد في النص، أو شيء
 انتمية للنص، (توسيع مصطلح «تتبع» في «المرحلة» في «المرحلة» من بعد ظهور المرحلي
 في نقد العربي، وعدد جلد في جويل والسيباني في نقد عربي، ما يؤكد إمكانية
 التحليل وقشع طباية الصور البلاغية،

أما ما هو غياب فانه ينتمي إلى «بعد الحقي» في علاقات النص بأخر، خارج
 النص، آخر أضيق عنه سميات كثيرة، لكنه ما يزال نصاً على التحليل في هذه المرحلة،
 رغم لاسهامات الخفية التي قدمها دراسات عديدة لفهمه وبين أبرز هذه الاسهامات
 مفهوم لوسيان غولدمن برؤي العام «وخرساته في السيرة النرجسية، ومفاهيم بيومانيري عن
 «الأنانية» (21) وبري أيكلس عن «الأمور» (22) في العمل الأدبي، ومفهوم حول كنهيتها
 «عن العبة» (23) Intertextuality وما يدور في أن رولان بارت معه حياً يستخدم
 مفهوم «ظل النص» مؤكداً حاجة النص دائماً إلى «ظل» في عيانه لعدم الأنانية له كما
 أن «بها» الدراسات التي أصبحت كلاسية الآن فيها صدرت من محور التحليل
 نصي (مروند وباشلار) والامام العيا [يوسف وبودكين (Bodkin)] والنقد الاستوري (مراي)
 والية السنية والمفوية (ماركس ونوكاش) وبمثل علاقة هذه المحور والاسهامات التي
 قلبتها بالمعنى بطور في هذه الدراسة لا يكون فانه الموصف بدقة في إطار مفهوم
 متقابلين «النص في علاقته الداخلية / النص في علاقته الخارجية» (24)

وباستخدام هذين المفهومين، يمكن طرح فرضية أساسية هي أن العلاقة بينها علاقة حدلية، لا علاقة هي وقص، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة مية الهر الناحلية لا تنفي أهمية دراسة نص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل أن كلتا الدراستين تتحرك ويستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر. ولعل أبرز عمل قُدم حتى الآن من مثل هذا المطلق المنصوري أن يكون عمل يوسف عوليد من الذي استطاع أن يدرس العلاقة المتعددة بين الأدب والقصص من خلال ما أسماه «أولها العام» التي تشكل لدى فئة أو طبقة معينة. فقد أبرز عوليد من براعة فنية وسهولة تحيلة دقيقة تطور أحاسن أدوية كالأرواية والسرّح على صعيد منها ورواها في آن واحد، محسنة التطور العسق صس سبة المصنع الرأسمالي وعمر مراحل أزمة الرأسمالية بين الحربين العالميتين، ثم إلى استقرار الرأسمالية الجديدة ومرحلة حييتها الطاغية بعد الحرب اعالية الذية وحتى السبعينات (25).

5 - الشجرة، في التصور الذي أحلوه قد أنهى، وطبعت من وظائف ما سألجه القصور، أو مسافة القول وهو مذهب لا يقتصر فاعلية على الشجرة بل أنه لأساسي في الشجرة الامنية بأكملها، يد أنه حصصية مجرة، أو شرط ضروري للشجرة العية أو بشكل ادق للمعابة أو الزما الشجرة مصمها شفا متبارا عن - وقد يكون طبعا ل - الشجرة أو الترجمة العادية اليومية (26).

من هانصف الشجرة بأب احدى وظائف المصممة أو مسافة - لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة - يد - ما يد الشجر هو أن هذه الشجرة قد تحسدها الطاعى فيه في سبة نص المصممة مسافة الآن ويحدد تمييز انشائي لهذه سبة.

6 - أحتة تحية أو مسافة يد - مسافة في مسافة - مصطلحين معا لأن لها ميةا يدته لا هي برصي، وسأشر ايها عد الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة المجرورة مسافة (نوتر) تحسدها مبدلة، يحصل الامتلة على نظيره وتعبته، بأب القضاء الذي يدشأ من القوام مكوّنات للوجود، أو للغة أو لأي عاصر نسي إلى ما يسميه باكوس نظام الترميز في سياق تقوم فيه ميةا علاقات ذات بعلى متعبر، نص - 1 - علاقات تقدم باعتبارها طبعة تابعة من الخصائص والوظائف العادية للكمونات المذكورة، وسظمة في سبة (عوية) تمتلك صفة الطيفية والاعية، كها - 2 - علاقات تمتلك صفة اللانحاس أو اللطيفية أي أن العلاقات هي تمجدها لا معجاسة لكها في السبال الذي تقدم فيه طرح في صيغة المتعاس (وحي في هذا الوصف أن مقام كالتطيفية والافقة والشحاس حاجة ن تحيد دفق، نكي لن أعاور تقدم مثل هذا التمجيد الآء، بل سأعود إلى ذلك في فترة قادمة).

وبهذه الصفة يمكن رؤية العلاقات التي أحلوه بلورها «عبارها» باستخدام مفهومى محور المنفى ومحور التراصى وتصورهما حديثا) وطبة القاصد حد القدرات المنفرجة في الامكانية

في مكان محدد، وفي الاختلاف من مكان بالانزياح، يعني، بين مختلف الأماكن لوجه وإرخ،
وغير كونه دون وجه أو تاريخ، وفي مقابل قيام المحركة في عديم القيمة، يمكن أن يرى كيف
تعدم المحركة (والشعرية) إذا حدثت الاحتمالات الدالة على مرور المستقي

«ومن طرابلس

لا قصر، لا أظنك لي، من طرابلس.

توب»

ومن على أن أعدت الشعرية هنا لا يعود إلى حلقة الورق بالدرجة الأولى، بل إلى الحركة
بالنفس والصور، والوقوف المتكرر إلى سبيل عادي متعاصر أي إلى انتهاء المحرك
منه، فهو ليس أدل على ذلك من أن حتى إذا قرأ الورق ظلت الشعرية عالية

«ومن عماد

لا قصر، لا أظنك عدي من شأن...»

6 - 1 من حركة التوسع نفسها، صبح المحرك دائمة في التصور الزمري لمحرك
الصور، وذلك طبقاً لمدى مداه، أي، من 150° في من قصبة مصنوعة
منه بلا مطرقة - من سبيل أي في قصبة مصنوعة من 150° من أنحوى ومن أنحوى
150° - لأن كلا من هذه يوقف بهج يكون في جهة واحدة من جهة في علاقات يتكشف
من وجود محرك، من جهة توتر الحركة، من جهة في سبيل هذه سبيل شيء من التحصيل في
طرات قائمة

ومن من سبيل 150° صبح من جهة 150° من ثوب مارشيل بروس في
البحث عن الزمن المحرك نصف هذه في (دورا مستعدة صور سمي في عام 1890
حيناً بصحرا و مسافة نور حدة سناً بين محورين للصور أو تسمى الوصف المسوي
الذي يربط بالأزور نفسها، والمسوي الذي يربط بالمداه البحرية، ويتداخل لمداه، كما يظهر
بها، (150°) من حدوث الظهيرة في النص، وهي تحيل كلا المنحرف مفسوراً في (دورا
وحرز الخضم ومن هذه الظهيرة مدفع محورين لسمو وسبح المحرك بينهما أو يفتح معنى شيء
من الخضم بالمداه السبيل، ويصلي في - من هذا صبح محور هذا فعل حاداً
(فرعية الظهيرة) مدفع لتعبر هذه واستشهد هذه الماء ومن لشئ أن يظهر نصف هذه
أصبحت جميعها بأن شعيرة مقابل جهة النص السبيل وهو لا يصر شعيرة وصفه بهذا
بظهر شعيرة التي أصرحها هنا سمح سمح الشعيرة في هذه المسافة من محور من سبيل
من محور الوصف، من تدخلها وأقصاها وتساكنها ودلاً لأنها على رفق الحاد مداه
المرونة حتى هنا (الزوجة في البحث عن الزمن المفلود) عام الإمبراطورية الذي لا يسمع
دحواله والذي يتنقل 150° لندك، عتلاً من آفة البحرية المحرك من يفضله هنا مداه
كحاضر المصنف في الخرجاني من يفضله فيخرج عن الامتداد في 150°

— نمو هذه الزهرة + الجميلة

+ في فصل الربيع

+

+ نمو سريعاً

وتنمو للاختيار الذي يقوم به يمسى المقطع الى كوند لغوي دون آخر .

(مقالة علم النبات، المقالة الصحيحة، عبارة الشاعر ... الخ)

في الفصيلة ذاتها، يحدث أن الاختيار العمل الذي يقوم به الشاعر هو ما يلي :

« تحت أشجار الزيتون، من الأرض

نمو هذه الزهرة التي هي ... »

وما يحدث هنا هو أن المحور الرأسي قد ازداد تعديداً (تسمى الاختيارات السابقة المذكورة في (133) جميعاً، ليؤكد اختيار واحد من المحور الرئيسي هو صيغة اسم الموصول وأيضاً (هي) الذي يعود على الزهرة. بيد أن خيارات جديدة تمنع على صعيد المحور الرأسي ونسفي، ويمكن تكرار صيغة في (134) من جهة تكرار حدث في تمهيدية فعلاً هو أن ما يبدو عبارة « التي هي » هي « من » صيغة « خرج » وتسمى « خرج »، أي حتى الاختيار « خرج » فإن العبارة تأكملها بـ « من »، « **وشت من ورد للعودة** » من جانب ومضيفها في صوة جديد هو الاختيار المفتوح).

« تحت أشجار الزيتون من الأرض

نمو هذه الزهرة التي هي « خرج »

وبسبب أنه من شك في أن الاختيار المنحرف بسبب عبارة « الآن » كون لغوي وثقوي وإعجابي محدد ومضيفاً عن أي كون آخر فهي لا يمكن أن يسمي إلى كون عام الست، أو الصحيح، بل تنتمي، بالضرورة، إلى كون شاعر. أي إلى فصيلة، قد نعرفها الفاعلية التي تسرع وصف الصورة الآن بالشعرية في عوامل متعددة: الفاعلية؛ حليلة به لتوضيح معيد أو أحلر أن تسمى هذه لمصلحة الصيغة صيغة التواتر ذلك أن ما يحق الشعرية هنا من الصورة الشعرية وحسب، أي ليس تشبيه الزهرة « بالخرج » بل لنية المعينة لكلية التي يدعيها الانتفاخ من الزهرة أو الخرج بالطريقة الواردة في العبارة « جعل الخرج حراً للعودة (الزهرة) (134) »

ما يحق الشعرية هو المحور العلوية للصيغة بين الزهرة والخرج من جهة، ثم وضع هذين عنصرين في بنية حرة « صيغة لصيغة « مستأ » « خرج »، كما يقول « التي هي منة حراء ». ثم الصيغة الخاتمة بين لأخبار المنحرف وجميع الاختيارات المصكبة على المحور الرئيسي التي « تحقن » وهذه الصيغة هي علاقة — علاقة بين المتحاسن واللا متحاسن — بين العنصرين

3 - العلاقة بين اللغة العادية في المبنى الأول والثاني وبين اللغة الصورية في المبنى الجديد.

«سأل ملا أكتب ؟
عربة أحملها ثلاثم وشئو
عربة لأنا تحب غير نفسها
لأنا تخاف لعلم بالي
طفلة غريدة
لأنا الأسمى تقود حطو
تعرض عنيها لئ»

ومن جديد تنقل القصيدة فصلاً (بعد استرجاعها في لغة متعانة عاديه ان حد نداء معه بعد انهاء ان اشعره الأعر (الأمواج) لتخلق صورة - صورة دور حيلة عن طريقين اشعر في التركيب النظمي (Synclavi) (لأنا، الأسمى -)، والصورة الشعرية التي حق علاقة دور بين المبنى

— مجدس — دور حصو
— ولا مجدس — دور عيب —

لأن بين النصين «أشلا من لغة، وإتمام...» أشكال جديدة من العادي أو الخارق، وهوو للعلاقة القائمة بين الألاشعرية-والطعمرة وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والخارق :

«عربة لأنا بيدل كل مقصده
سلة»

حالة جديدة أن لا عو التركيب النظمي ولا عو الصورة الشعرية، بل على مستوى صوري صرف يتجسد في المسألة نطبعة من لتوتر الكلمة في الدلالات الحقيقة على حسب والمعطاء المتفهمين من ابدال كل مقصلة بسلة

وهذا الحوار بين الألاشعري والشعري هو حوار بين عالمين شعريين : عالم العادي (ووعاها) معه بصورة حمله الى عالم جديد (والعالم الخارق) ويتجسد ذلك كله أن في هذه العادة هي تنتهي بها الحركة الأولى من القصيدة :

«لأنا تخرف»

وحسب أن يمثل العادي، وهو أن القصيدة تأتي من حتم حركتها الأول موع من التدوير المعاكسة لتقيده لكها لشعر كما يلي :

«لأنا تخرف»

لكي . الطرق . . .

«إذا بآل التركيب» . «لأبها» «الطرق» فإن القصيدة ربيع من الندوة المعاصرة،
لأبها لحلق صورة عبر التصاد، عبر الزايط الأسطوري المستار هنا بين «الاحتراق» وبين
«الولادة» إحراقه اللغات فناء الآخرين وبين احصاء الطرق لهم.

يبد أن الصورة كما هي الآن عبر كاسية طبعاً، فلقد اجتمعت منعها لفظة تفصل بين «لكي
الطرق» إلى السيل الأسطوري للحيلة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها
يُستمر أن الكلمة أهمه ترتبط بالصورة أولاً، وبشي أن يكون فعلاً سبياً للمجهول ثالث
فاعله «الطرق» أي أن الحيلة هي «لكي تضاه الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك
المجوزة السابقة من المسئلة الأسطورية كما وصفنا ويمكن أن يمثل بهاية الحركة الأولى من
القصيدة في الشكل.

بعد أن الحيلة هي عبر ذلك، هذا تقوله القصيدة فعلاً ليس «لكي تضاه الطرق» — بل
طبيعة هذه الصورة، بل إلى القصيدة لتحل محل التوضعات، وتُحرق أسواق الطبيعي لتتوقع،
وتلهم الاحتمال لطبي من عبر السمي، وغيره باحترار من من هذا المصور يحمل صورة
صاعدة تؤثر حادة بعد من بعد الأسطوري، وراء تصور شعري، ونصف أسماء لمصنع إلى
الشمرة، ويتشكل بـ هذه الصورة فعلاً بعد محور سمي وسجدة لتحديد الاحتمالات
المتاحة فيه، ويترك لهذا المصور الذي طوحت في نهاية عبارة سابقة (B) ما تقوله
القصيدة فعلاً لا علاقة له بالأساس ولا يسبب دعابة ر د ب حصة نصي الطرق، بل
ينبغي ذلك كله وسبب المعالجة إلى الطرق، فغالباً الفصل بعد الاحتمال :

«لحي» «هكذا :

«لأبها تحرق

لكي تحرق الطرق»

وبين فحة من شئت في أن الصورة صاعدة التأثير المشكلة الآن تتحول إلى درجة هامة ما
يخصه لاحتبار التوقع «لكي تضاه الطرق» لما في سنة الفاعلية و الطرق من حين لحس
المشاركة عميق بين احتراق المربة وبين الأشياء الحديثة، والعوام الحديثة التي تحرق هي
لتواصل أيا هذه العوام تحت بالطرق الحديثة فبرغ هي معها لتحمل من احتراق العربة
صاحبه حلق وأبداع ولا تظل سلبية أمام احتراقها «نساء» وحسب وهكذا كان الصورة .
مسافة التأثير ليست نعمة بصورة بسيطة، بل إنها تحيد لرؤيا حقيقة المعام معادية لرؤيا الخصمة
في الصور «لكي تضاه الطرق» رقا يرى بين الأساس والعالم تواشاً حقيقاً متادلاً فالعالم لا
يصف سلباً أمام الأساس بل أنه يشارك (أو يخبر) الذين يدلون مقصداً سلباً ويحترقون من
أجل عريهم، من أجل طفلة شريفة ورحمن باتس، بأن يمنح الطرق لهم ويحسبهم أسرار

مدحلم أصفه. وهذه الرقيا التواشعية مركبة الاهمية في شعر النوبس كله، وهي تنمو بالتطورات الجوهرية التي مستلور في شعره في المرحلة الثالثة : مرحلة مهيار الدمشقي، عل صعيد الرقيا الصورية الموحدة للعالم

كل هذه الدلالات والأبعاد تمثل في هذه النقطة التي تبدو ظاهريا بسيطة، عل محور السلفي من الاختيار اتوقع مصر السباق (لكي تصاه الظهول) ال احتيار آخر غير متوقع لكنه أكثر حمية في علاقته برقيا الشاعر (لكي نجره الطوق) ومن الحل أن أي تصو برص هذا الاختيار ويحدد الاختيار المتاحة عل محور السلفي ب «تصاه» أو ما يرادها يعني أن برص لأن تطول عل حرية الأبداع أولا ومن الرقيا الجوهرية للشاعر ثانيا، وعل الشعبية دائما ثالثا

10 - في سويت شكسبير الشهيرة تحمل الفجوة : مسافة التور اذا تصادف التعميم التالي :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more temperate
The winds do shake the darling buds of May

B) Shall I compare thee you to Cactus Clay,
You are more dangerous more vigilant
and harder to beat in ring of play.

ذلك أن فعل ابداه (3) في (B) يد في صديق طبيعي، تقوم به - المكونات (أنت، كاسيوس كلبي) علاوة على - لا شعر إلا أنه محدد من تتجرب عل صعيد التراب (الغوي / الأقوي) ب - يعني حروب ب كون و - (أنت) وبلا - خصائص حمل وضعهما في سياق واحد عملا متجانسا لا خصبة تغاير حقيقي.

أما فعل عذره في (A) فانه يتم بطريقة خلق بين مكونات لا محاسنة، وصديرة، علاقات نحاس وساعم، وتظم المكونات بلا متحاسة مداه عل محور الترميمي، في مية نجره لتعرض أصلا كون المكونات المذكورة قابلة لتتصاف صر هذه علاقات وهكذا مثلاً الفجوة : مساه التور عل صعيد أ - وضع للاصحاب في مية المحاسن ب - طبيعة الخصائص التي يمتلكها تعزف الانشغاف الآن وتتراهاب والتصنيف وأصور التي بنوها كل ميماء وهي خصائص يتأكد ميم في آ واحد بعدا انشغاف والنهاد

عل محور آخر، ثمة بين المي (2) و (3) في المنقح (B) علاقة عطف (أي تكرار أو نام محاسن تركيب جولانيا) لا خلق صيرة معينة، أما في (2) و (3) في (A) فانه ثمة علاقة حابر نشأ من الانتقل من لحظة تبع من للاقة العائنه بين الشكلم والمطرب الأساني (أي اغوار صعبا) ال الشكلم والعائنه الطبيعي (أي الوصف) وهذا الخط من الهجوا بين ور الماطها حدونا في الشعر وهو ما سأنسبه «الفجوة الالهجية» كما أن في كذا التوحد بين صيرة

و«حناء جندی قدیم» فقول مثلا «وصراع حردی» قدیم «قال الشعر» تنحصر الی درجة شبه كلية للسبب الذي أشير الیه قبل فليل أيضا، قصد استخدام الصحرا

ونطرح معهم الاتهام الذي اتهموا به مصنفنا حصيا للشعرية موكلا أساسا حول إمكانية فهم الشعرية بما هو، تحديدا، غير شعري.

ومن الخلل التي في هذه الجملة الأخيرة أثر إشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوره، تنحصر الی ما أشيرت الیه في الفقرة (3)، هي إشكالية امتلاك «المصنف المفرد للشعرية» أو عدم امتلاكه لها.

لقد هي النقد البيوي، اجتهاد من عبد القاهر المرحاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية أو غير شعرية، حيلة أو دفة، وأظهر المرحاني أن كلمة مثل «نبي» قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تصبح بشعرية عنه. بيد أن حلتي الإشكالية السابقة قد توحي بأنني أسببت الشعرية الی المصنف المفرد، لذلك يطلب الأمر نقاشا مفصلا سأتابعه في فقرة (26)

14 — على الصعيد المكونات الأولية للشعرية، فیه علاقة و«الاندماج والتراث الجماعي» يبدو للوهلة الأولى عارضة على نطاق الأسس المطبوعة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتحلل بعد التحليل النقدي، في ضوء آخر إلى علاقة اندماج ذات هي علاقة الاستخدام الفردي للحدود لغة، فأصول هذه اللغة وأصنافها أخذت من هذا المصدر. شاعره، وانتمى، هو استمرار للاستخدام الجماعي عند التفكيك الثالث «حجب» عن هذه العلاقة بمكن أن نطعن بوصفها باستمرار علاقة وثيقة خاصة ب«الجماعة» والاسم، وبين الاستخدام الفردي المندمج ها «...» Parole et L'écriture مشطرا لأن سمها

أن استخدام الكلمات بأوصافها «الموسمية» محددة لا تسبح الشعرية بل يتجه انخروج بالكلمات من طبيعتها لراسخه إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو حمل لما اسمه الشعرية : مصاحبه الخمر، خلق للمصاحفة و«الجماعة المترسة» وبين اللغة المسكينة في مكونات الأولية وفي بناء التركيبة وفي صورتها الشعرية إلى الشعر، من جهة، ممارسة فاعلية جماعية وتنتج من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروفة مدركة، بل يدخلها في سياق جديدة تكلمت فيها دورا، وفاعلية ودلالات جديدة حيا يستخدم ل«وصف» مثلا «المخرج» فانه، في أن واحد يسمح من التراث اللغوي العربي، حيث تعني المخرج شيئا محدد، ويخلق بيئة لغوية جديدة للمخرج حيا دور وطبيعة معانين للتراث. أي أنه في استخدام المخرج يخلق الشعري عبر خلق الشعرية صيغة التوتر بين المخرج في دلالاته التراثية والمخرج في سبب الرقيا الشعرية الجديدة لديه كما لحق القصيد التالية :

«المخرج» ١٥١

«الورق المم تحت المخرج»

والشحنة التي يمرر اليه القديمة الآن في صوره جديد اما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر
 دوماً ويستخدمها في بي متطابقة مع البي التي استخدمها فيها سابقاً فإنه لا بد من أن يكون
 باسماً على موال تقليدي، وبدلاً من أن تعبر العبارات بشعرية صفة، فإنها، على العكس،
 تنقص الى مستوى الصبح الخافرة البتة، ولعل هذا الفرق أن يمرر بوصوح حوى فخر
 استخدم عمر بن أبي ربيعة لصحة امرئ القيس «صوت اليها بعدما نام أهلها» في سياق
 الحمل - المرأة هذه الذي استخدم امرئ القيس به الصحة، ومن استخدم أي اهدي هذه
 الصحة ضمن بية فكرية شعرية جديدة، إن عمرها لها ملحد حسنة وابو الفدي حال مبدع،
 الأول يمدد اللغة طائفا الشعرية المختلفة، والثاني يلجأ فيها استكنايات شعرية جديدة أخرى من
 الخطافات المختلفة فيها.

وتطور المروج الذي أصعب على صعيد الرقيا الشعرية بأكملها في تعامل أي تمام مع
 مفاهيم تراثية صيغة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور

«رفق حواشي الحلم و أن حله بكميت ما تلت في آلة تزد»

لقد حسد أبو تمام هذا المروج «حلم من بيته براه و بية جديدة» لا فحوة دلالة
 وحرية فقط، بل صبح خصية كاملة فحوة حسنت و فحوة كانت شخصية البطل للحلم
 في الأول مهما تمثل «نمل ورحم» بالبراءة «كا قال الأموي» منهم ما تمام بالحلم بالترت
 بسبب بيته هذا، وكما هو المروي

«أحلاماً من حال ربه وحالاً حلاً ما لغول»

أما في النسخة صيد من حلم أصبح بيبي و عه من ربه بالحرمة والتحصن الفكرى
 والرهافة النفسية والشعرية عالم تعبر فيه بية العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحلم من
 صبح المحرمات وتسوية العلاقات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، ال الساحة والغطاء الرقيق
 الرقيق، ودفع الزاء والأهنة على الأبناء ال بيته حصية مثله.

15 - عن المستوى التصوري، نشأ الفجوة : سلفه التوزر في لغة الشعر بالعلم
 مفهومين (أو أكثر) أو تصورين أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها
 كل منهما مكوناً أساسياً، وتعدّد طبيعة الشعرية الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما
 ضمن هذه البنية. ويعد مثل هذه الفجوة النص التالي لأبي نواس (43):

لما انقض في النوم طيفاً	عاد لنا الرجل كما كانا
يا غرة الصبيان ما بالنا	لشقي وابتد حبالنا
لو شئت - أذا أحسنت لي في الكرى	أجعت إحسانك بظفاسنا
يا طاعين اصطفا لي الكرى	وأصعبا خصبي وعصا
كذلك الأحلام غدا	وربما تصدق أحبالنا

مصطلح (أصحاء) كأنما يعصم الذات عن وجودها نصحاء عاقلين، أي يصحح أولاً
 مر. 2 ، الأعضاء في طبيعة الأعلام التي توصف الآن في وجودها العام بأنها تقتصر بوجود
 الحنة لحصر في قصيدة صلم القصيدة يصدق (بعد الوصل) أما الأعلام فلهاها بعد
 وأخيراً فإن ثمة انحصاراً على صعيد أعمق إذ أن الحمة جمع العاشقين لكن انوار الذي
 يؤدي إلى الخلق هو ممارسة لعاشق واحد، أما الآخر فلا يميز هذه التحريه بل بطل مال
 مصصاً

هذه الصورة تكون القصيدة قد نالت من خلال حلول المعجزة مسافة التوتر بين
 مكوناتها على صعيد تصوري أو شعوري دون أن يكون في سبة التركيب الحرثية ذاتها حلول
 لمكونات من النمط الذي يوقش في فقرات سابقة

16 - وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتحول في إطار المعجزة - مسافة التوتر التي نشأ لا
 على صعيد المكونات المعوية خفياً فقط، بل على صعيد المواقف المعكبة والروى الكلية التي
 يسج منها الشعر شعري وأهل في قصيدة مريء القيس «أرانا موصحين» - يوضح هنا
 التحول للشعرية بوصفها كالماء، تشكل موحراً أدب، قبل أن أصبحت فقرات مستغمة لتراثه
 فيما بعد تبدأ القصيدة بالهين الكثير

«أرانا موصحين أفر غيب» ونشر بالاعتماد وبالشراب
 عصفور ونصيحاً وقفاً وأرانا من سطة العذاب» (44)

مؤسسة فخرية، معاً دور حارة بين مفضل من أجداد الآبي، موفون يمتثل ناتية
 صلبة يملو معها لاسد، صمد في شكه لا يصحح أدال من نصعها المعارقة بين
 واقع، بين حنية مصوب، بين سلوكه الثومي وعمله عن هذه الحنية. الأساك كما نعلم
 القصيدة «مسرع بأعاه أمر حبه» نحو مصر ميتاهيفي مجهول يتلوه وندموا، ومع ذلك
 فإنه يسحر بالممارسات الحسدية العبرانية للمعروف وأندرك حسياً وبصورة مريئة أنطعام
 والشراب. الأساك، في رثاها القصيدة، ليس أكثر من حشراً عصفور أو دابة أو دودة،
 عاجزة عن الانضمام عن التراب وإهية امام القوى الحفيفية في الكون؛ ومع ذلك فإنه شعر.
 وهذا شعر ينتمي إلى اشعرية لا لأنه موزون مقفى بل على معنى، كما حدد (45) لغاه من
 جهر الشعر (46) بل لأنه يميز من يؤد من لتلصص الخادة الأسلية في الوجود
 الأسالي - يؤد يميز منها صفة نوتر مدعشة في صورة الأساك وغيبوبة مصوب

وهذه الصورة لا تسمى بين المكونات المعوية الحرثية وحسب، بل بين «واقعية»، بين
 موفون، بين رؤى لشعره الأسالي؛ هما رثاها لاسان نفسه ورثاها الشاعر له، الأدراك الفردي
 الخاد لتلصص بين وجود الأساك ووجهه، والعقبة المطلقة الحماكية عن هذا التلصص
 والأسلام لوعي حرثي لوجود الأسالي، وقد تسمى القصيدة، فإن الإدراك الفردي للتصوير

الجماعي بدأ بسج الأناة العبدية معها . أناة وعي الشاعر للموت ورثته به باعتباره
 سيج الوجود الإنساني والفردية بها وهباته الختمية . ويمنحه المصير الفردي في الموت مطعماه
 لتجره أناة حبيقة ، فيما تتحدث صورة الجماعة على ما هي عليه من سطحية وعملة
 وتنتهي القصيدة ، بعد عورها في مصائر إنسانية أخرى انحلت في الموت ، هذه النهاية الساحقة
 السواء :

۴ لاق اُمی عمرو وجدی
ماشب ل شب اظہر ویر

١٧ - ثم إن الفحوة - مسافة الثوب التي تسع من موقف العكبر قد تكون أكثر تعديداً
تقائداً (بيديولوج) فتعمل على صعيد موضع فيه الذات مثلاً، في مواجهة الآخر حيث تقوم
بهمما، أي بين الحكيم الكبير، فحوة واحدة محدودة بما قد يتكون على صعيد أبهة الفحوة
الصرف من صفات تركيبة، أو محبوبة، أو إهانة، ولعل أبرز نموذج لهذا النمط من الفحوة أن
يكون أبهة المحروح في الأدب، وفي الشعر بشكل خاص، حيث تنأس علاقة تضاد حادة
بين الداخل والخارج، والداخل والخارجي، ومماثل على ذلك شعره عروة بن الورد،
الخارجي الأول في الشعر عربي عرو، وجهه داخلي صلب ذات لاهية في فيه، وجهه،
علاقة بالأسير :

هذه هي الآية التي فيها ذكر اسم الله تعالى في كل موضع من مواضع القرآن الكريم، وهي قوله تعالى: ﴿وَأَنْتَ أَعْلَمُ الْغُيُوبِ﴾ (البقرة: ٢٥٥).

وترتبط تجربة المحررين - من جهة الموقف - بفتح حد جديد للبرودة وهي سبقي
شعرها من صانع الشخصية ذاتها التي حثني وراء الموقف التوربي، كما استحوذت عمدة لاحقة في
مظهر بصورة أكثر تعصبا.

18 - يتمثل أحد المباحات الرئيسية لمصنوعة مسافة التوتر في لغة التصاد، ولغة التصاد
 هذا أقصد جميع أشكال القدرة والتقدير التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود، ويبدو لي
 أن هذه المصنوعة قد تكون بين أكثر المصنوعات حول الشجرة عظورة وجوهية، إذاً إذا حسنا
 اكناه التصاد، وتحديد مختلف أبعاده، وسأهي تجيبه في الشعر، استلظما في حائقة المظالم ام
 بموضع أعسا في مكلد هو الأكلر امبارا يقدروا على معانة الشجرية وعهمها من لداحل
 وكشف أسرارها.

ولعل أول ما يسمي ملاحظته في امتحان هذه العربة هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور التمر والتقد . هو أن الملاحظة ، بأنماطها المختلفة ، وفي أغلبها المتعددة من تشبيه وتخييل واستعارة ورمز ، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري إذ يبدو أن

هذا يعرف، يمثل بعض صحتها العرضية التي طرحها هذا والتي برغمه أن التصاد هو السمع الرئيسي للمعنى؛ مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

يد أن استعارة نقديا هذا، العارض الواضح بين العرف الشعري والعرض المطروحة يظهر أن هذا العارض عرضي هامشي وحارفي فقط. ومثل هذا الاستعارة مشروط بدراسة علاقه المشابهة، أو بشكل أدق، علاقه المشابهة كما نحل في الخلق الشعري، في دراسة جديدة

في كل من حيث أو عمل أو استعارة أو رمز، يتم سائل شيء ما غير شيء آخر هذا التحديد قد يكون العذر المشترك بين مختلف عديدات هذه الأمثلة من الشعر. وبعد اقتصر لقرون طويلة أن هذه العملية (تحويل شيء غير شيء آخر) هي جوهرها إدراك مشابهة قائمه، أو مكتشفة، أو منكورة، بين الأشياء، واقتصر بذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية وقال أرسطو، مثلا «أن الاستعارة علامة العبقرية»، كما قال الخرجاني إن إدراك التشبه بين الأشياء هو موضع التماثل بين الشاعر والمخاطب، إذ كلما ازداد التشبه عمقه كلما ازدادت دلالة اكتشافه على غير الشاعرية التي حفته (48).

وليس عرضي الآن أن أشكك في صحة هذا التصور. أي في كون العملية إشارتها مع من إدراك التشبه بين الأشياء، لكن عرضي هو أن التشبه في المشابهة هي حصر طبع أو وحيد في عملية تشبيه (سائل شيء غير شيء آخر) وهو سلبيا في تاريخ العملية النقدية، كما هو سلبيا في طرح تشبيه التشابه بدلالة، باعتباره أو اعتبارها، هي علاقة متضمنة، وثيقة حتى لا يكون بصرها، مشابهة مجزأة

لقد أصر الخرجاني، كما أنه أعطى فهمه، في اصطلاح Coleridge) بعددها، على أن المشابهة الآتية هي تلك التي يتخلف بين تشابه، أو التشابه المطلق يعده تشبه والاستعارة أو الرمز ويجمع تدفق الشعرية وقد طرح ريتشارد هيسا بعد عرضه المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على التماثل أو الاختلاف من هذا المنظور، ما هي للثلاثه الحقيقية لشيء عملية استعارية، أو للتشبه بين مختلفات، أو لعينة الأشكال إلى التشبه بين المتقارب أو المتعدلات لقوية؟

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بداتها وفي ذاتها ليست المصدر المولد للصورة وبعدها، بالتالي، العصر الذي يعبر الشعرية من أن المشابهة شعرية بقدر ما مع العرضة لأدراك المعاني أو التأكيد التصاد وإصاؤه ولقوله، وبكلمات أخرى، إن التشابه شعرية بقدر ما تسمح تحلل فعلة حقيقة بين الأشياء في وجودها الخلق، أي في علاقات تشابهها وإصاؤها أو تمثيلها وكلماتها السبع لفكرة الحقيقة (أو المكتشفة) كلما كانت الصورة أعنى هي بالشعرية وأكثر نراء بها، أي كلما كانت صفة التشابه عظيمة التأثير للأشياء، للتصاد العالم بها، كلما كانت أكثر إشراقا وسرا (49)، وبدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة لا كان صحيحا أن المشابهة هي، محصر الشعرية، يعني أن يكون رديا درجة التشابه، ثم

النوع الى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة اكبر من الشعرية وهذا مسافة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في الحرف القدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية أما عكس ذلك، هو القول بأن التصاد مصدر للشعرية (لأنه مصدر النحوة ' مسافة التوتر) فانه يفقد الى الشبهة التالية - هي أن لزيادة درجة التصاد، تم النوع الى التصاد المطلق، قادر على توليد طاقة اكبر من الشعرية فانه يسلم (ينتمثل ذلك في الطاق التقنيدي وفي مفهوم الثنائيات القصيدة)، وهذه الشبهة السليمة فانه الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التصاد لا المشابهة ويدعم سلامة هذه استيحاء ايضا تاريخ الشعر وتطور لصورة الشعرية عبر الالهي سنة الماضية من النشاط المهي الاساسي فالصورة تتبع خطا بها يبدأ بالمشابهة الحرفية لم يصل عبر مدرسة النديم العربية، مثلا، والشعر اميناجيريني الانكليزي، ثم الرزمة والسرالية الى خلق صورة شعرية تغطي عليها فحوات واسعة وتصاد حاد بين أطراف الصورة

وهكذا يسير تاريخ الشعرية من صورة امرى، القيس «وليل كموح البحر أرطى سدوله» الى صورة رامو» أما الليل النظمي الأبيض وفي الواقع أن الصورة السريالية تعدد، بفكر ما نستطيع تأكيد ذلك مقدما، علاقات المشابهة بصورة شبه كاملة، لتضخم لأشياء التصاد في علاقات جديدة كما نخلق الصورة التالية من قصيدة لاندريه برينون

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تطور حول الهيئ الزجاجي»

والقصيدة التالية لحنا ارب

أوراق مشمرة (50)

«العمر يعيش من شعرة الى شعرة»

عبر الهواء الذي بات يتما»

يعيش كيهصة

بلف ثمرة

على جبل مشدود بين جناحين

اهواء بهمر الاجنحة

النهار تولد من الاجنحة

لأوراق الاجنحة تنرف

عل اديال الهواء»

ما هي العلاقات الممكنة او القائمة فعلا بين العيوم والفاكهة أو بين العمر واليهصة بحيث نسمح، من منظور المشابهة والتفريد التحري، باحدث عن «سحابة الفواكه» وعن «العمر الذي يعيش كيهصة» بالطريقة التي يتحدث بها برينون وأرب في قصيدتهما ؟ أليس المقارنة، والتصاد هما بالاحرى الأساس الذي استندت اليه صورة برينون مثلا في بوحيد انكوبين في حملة لغوية واحدة سبع من صبحه الأصاغة التي تقوم اصلا على تحاس بين انصاف والمصاف

أنهم، نجائس هو الآن معلوم في الخلية المظلمة «سحابة المراكمة» : وضع الخط ايضاً لتطور الصورة الشعرية يمكن في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر - وتاريخ الأدب بشكل عام - باعتباره تاريخ الصورة : صناعة لتوتر وتطورها من الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحديثة المختلفة. وكثافة مثل هذا التاريخ للصورة واتباعها المستمر لا هي الصمد العموي لصرف فقط، بل على صمد تصور الصداق لعمه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الابداعية،⁽⁵¹⁾ وعلى صمد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً ملعبة بالأنثرة والكشوف الفنية وهي مهمة ستفر الآغار بالخارج

18 - 1 من الشيق أن أهمية التصاد تتأكد في الألباع الفني عبر التاريخ، ورغم أن ذلك لا يفقد، على مستوى نظري، إلى تطوير نظرية تربط بين الفن والتصاد بدلاً من الفن والمشاهدة. في قصيدة⁽⁵²⁾ لأبي دويل (Abde Daille)، مثلاً لا تدور حول طبيعة الفن، بل حول علاقة لبيل بالعالم (صلى الله عليه وسلم الطيفية للمجتمع العربي) تملح القصيدة كليل وتبجو العالمي بالفارقة، واضحة إياه بأنه «في جهك المؤسي يرى كل شيء دون مبالغة»، ثم تصور علاقته بالفن كما على

«لا، ليس من أجله، في لوحه الخلية شكل الرسام العظيم التصادب المتعصب»

فعل الرسام المظلم هنا، العمل السامي الذي يعبر عن فهم «العالمي» وقدرته على الإدراك، عمل يتم لا على شكل تشبيه من مر حلق «تصادب المتعصب».

وتستمر القصيدة :

«إن الحكيم وحده، الحارث بقوانين الكون
يستطيع أن يقدر البركة الخالصة في الحقل :
إن الطبيعة لتوجد من أجل راعي القنود».

لعل هذا التشديد على كون التصاد العاطفية العميقة في بنية لأساليب الصورة التي يبدو، خارجياً، أنها تقوم على التشابه، أن يسرع إلى درجة أكثر حين يدعم بالإشارة إلى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصبة الطاعية التي تمنحها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه على المعايير والتصاد.

وتحل امر ، ينظر هذه النقطة تصور مائد لسانم للفظ الشعرية بالضرورة التالية .

«كل لفظة هي حزمة من المعاني التي، بدلاً من أن تتوحد لتعصب مما في اللفظة الرحمة
فإنها تشع بانجهايات متنوعة متعاكسة» .⁽⁵³⁾

ومثل هذا الإدراك لأهمية التصاد وقدرته على الأصالة يتمثل أيضاً في المبدأ المستمر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو «واحد يهر حسه تصد» كما يهر صاحب قصيدة «الذرة القيمة».

18 - 2 كما تنشأ الصورة من ادخال مكونات متضادين في علاقة جديدة، بنشأ خط عنصر منها من صفة معادلة لغيرها، هي أحداث شرح أو التفسير في الواحد المتجانس يؤدي إلى انقسامه إلى اثنين، وأن هذا الخط ليس موجودا طبعيا في الفكر أو العالم الخارجي لأنه يكون صفة محيرة للأبداع العردي لا يعتمد في رؤيا عودية يحصر للعالم والمكانات والمكانات، ولها تحويلية بالمعنى العيني للكلمة تتحول موجدات العام لا هو علاقات المتشابهة أو المتماثل التي تربطها ببعضها، بل بأن تعمل في علاقة الأشياء دائما عوالم جديدة وأحداثا طرية ليست كلمة بها بل هي وظيفة العاطلة التسمية العزلة. يمثل هذه العلاقة بوجه أو لهم العالم متولدا للواحد وانعكاسا إليه إلى اثنين، مودعا فيه فكرة الحركة والاضطراب بالتحالف القطع، في العمودية مثلا، يرى أو لهم الحريق الذي يلهم المدينة، لكن ما يراه متفردا بصريا محددا يتحول في معنى شاعره من مكون وحيد البعد إلى مكون يتقسم على نفسه ليصبح الصورة الذي ينشأ من مائة صفا شحوب أو ليلاً لشيء، فما يحسها السواد أو سودا يشبه الصورة في هذه البنية الصورية المعينة :

حتى كذا حلايب الدعي وعت	من لونها أو كان الشمس لم تعب
صوره من انار وحساء دكته	وحطبه من دحل في صحن شحوب
فالشمس طامعة من د وقد لفت	والشمس وحده في ما ولم تحبه

كذلك يصر الشاعر الأديب المصور مقصودا حيرة دية فصح الرن الواحد المثلد إلى معطى رديوي كثر لا يجد سحر غيره حزين سحر حزين من حل وحيرة تحبس من الحفوى والتعب، حرا ربط دمه أصبح حرمون ن - دكته حواء لم هو حل القفل وحرا تربط بالهول والصلح للخارج إلى الله :

كم د حطائها من عازس حل	قاني الموكب من آلي دم سرب
سنة السيف والخطي من دمه	لا سنة النسر والاسلام تحسبه

وبد نظم الحيرة، تحسب الأشياء كلها لهذا الانقسام فصيح السنة شين :
 السنة امركة المهددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة منكرا في وضع فاعلية الانداع هي ما تحط لادوات القتل ورسمه وسعده (سنة السيف والخطي)

ويحل الآخر الصقل لهذه العنصرية لا تتحول معانها مناعية محردة ثم لتحل كيرتيا المستغرة في اندح الأسان وتعضها لهذا الاقسام في صورة عابسة ترى الموت لا موتا واحدا بل موير، وأخيرة لا واحدة بل حياتين، محولة المدي الذي يشكل أداة الموت إلى موت، وأنشدي الذي يشكل أداة الحياة إلى حياة :

هول الحسائر من بحر ومن شتر	ذوا الحياتين من ماء ومن حشنة
----------------------------	------------------------------

ومن هذا التوليد المستمر للأنثى من واحد، ثم من اذخال الأنثى المتصادين في علاقات جديدة، تشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجاً هذين العاطبيين لا كُلاً على حدة، في صر مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلها عبر الص الواحد، وذلك انكار بمبى بالشعرية من مناهها الأصلية.

19 — بطريقة أكثر نظماً واطراداً، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تحليها المتسعة بتقسيمها إلى أنماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة لمبة اللغوية كلاً على حدة، وعلى أكثر من مستوى معاً. ولعل أبرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن يكون الأنماط التالية : الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الأنماط باستثناء الفجوة الإيقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية

20 — الفجوة : مسافة التوتر الإيقاعية.

يشأ الأيقاع — لأصح الأمر بصورة مجتزئة تقريباً — من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة معاكسة للظواهر الصوتية الأخرى في الص. وهو يشأ غالباً من تفاعل عنصرين متباينين وصفيهما في دراسة سابقة (34) (S/L) لكن شرط الأيقاع الجوهرى هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة مسافة توتر بين مكونات الإيقاع. ولعل هذا الشرط أن يكون مطلقاً في الصر عبر دائرة، لكنه خضع لشروط خاصة معينة تدخل عليه درجة من التسرع فالصوت مسافة توتر كم دوا، مثلاً، في شعر جري الحديث منها في الشعر العباسي، وهي أكثر بروزاً في الشعر جافى منها في شعر العباسي. وهكذا، أحد الطوائع الأساسية لشعر الشعر إلى شعر توتيس مثلاً، بقية باسم على حتى فجوة . مسافة توتر أكثر حدة بين الاندماج الإيقاعي بين ولا بقية بقية على أي حلقة اشاعر الفرد من هاتئندخل في شعره مكونات إيقاعية يجمع ورودها في الشعر معاً بصفائيس التعليمية السائدة في العروض.

إن حركة القصيدة لدى ادوبس من (عاطل) إلى (عقول)، مثلاً، تخلق مسافة توتر حادة لا على الصمد الإيقاعي وحسب، بل على صمد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشعرية الذي كما يحدث في :

A — «أسل النصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرائء واسودت الخطوط»

أو في :

B — «إنا ندفن النهار القتل

إنا مكسي بهاج الضحمة

نهر أنا غدا نهر جملوع التخليل» (35)

في مكان آخر، قدمت دراسة مطولة للعلاقة البوية بين حركة الأيقاع وروثها القصيدة التي
يتسمي بها المقطع (A)، ولذلك سأناقش هنا المقطع (B) فقط.

يرد المقطع في قصيدة بعنوان «الصحرة عاشقة»، بعد احتياج لقصيدة بحركة استجابة
تسمح بالهجرة الوصول بعد عاء الرحيل عبر مسافات شاقة وعرة. ويؤكد إهداء القصيدة إلى
يوسف الخمار، رفيق «دويس» في رحلة التمر العربي ورحلة بحلة شعر، هذا الحس بالسفر
العبد عبر مشقات فاسية وتبدأ القصيدة لا في لحظة البدء أو في مسافة الطريق، بل لحظة
النهاية لحظة الوصول إلى طرف الرحلة، في روعة انتصار المعامرة المطفحة بالتحدي وفي هذه
اللحظة يصبح الطريق الذي قطعته المأمرون الراحلون «صحرة عاشقة» متاعاً باعماً كتباً
مع السائرين بوجد السائر باسم والطريق بهاراً

«لرحيل أنتي والطريق
صحرة عاشقة»

ول هذه الحركة، بنسب الأيقاع عرابها، مبداء تلعب فيه (على) بصورتها الكاملة
والمر على مقطعها الأول، دورها الكامل، محبة خطوط ولادة مرة صاسقة، متورة
المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب !

(0 - 0 - 0 - 0 - 0 - 0 - 0)

(0 - 0 - 0 - 0 - 0)

في هذا تكامل الأيقاع والخط، بمسافة صافية واحدة تنعبره حتى بالفرار، كأن
القصيدة تسمى بدلاً من أن تبدأ بحركة نشية لأن ما حي، هذا القرار بداية حادة
معك، يقاها حتى يوم من ذلك، أن يهيه يهيه، وأن الفرار ليس فراراً، وأن
الوصول ليس بلوغاً سيطرة الحسي بل إلى القرار لحظة هدوء مؤقتة في بقعة يبدأ لديها الفعل
الحقيقي. كأن الرحيل منه لم يكن لفعل الحقيقي والمقصود، بل الطريق إلى لحظة الفعل
هكذا يري المقطع (B) محمداً حركة اشراح حادة في الهدوء الساحي، وفعل علف يبدأ جاهد
للقصيدة حديد وتجسد ذلك كله في البية الأيقاعية متواضعة مع البية دلالية
«إنما مدفن النهار القليل»

فلفعل «مدفن» من، يصف « لكن بحركة الأولى (التي وصف بأنها نهاية لا بداية)
لتسمح بوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل اللحظة بين الـ «نا» و«نا» من جهة، وبين الـ
«نا» والأشياء من جهة أخرى في الحركة الأولى نمة تناعم بحسب بين الـ «نا» والأشياء يصنع
فيه الطريق صحرة عاشقة، أما هـ فإن علاقة علف وقتل نشأ بين الـ «نا» والأشياء «مدفن»
التي تنصير الفعل الذي مارسه الـ «نا» حتى قبل أن يأتي صريحا (النهار القليل) ويقوم هذا
الغصن في لعلاقتين على تصاد نسي بين مدفن لا وجود لكتاب والرماد (الطريق
والنهار).

هذا العصف الدلالي، هذا الأشرار في سحر العصبية، هذا التوتر الحاد بين الـ «و»
والعائم، يتجسد أيضا بصورة ماهرة في انتقال الأيقاع من حركته الأولى (فاعِل) إلى بقيةها،
تسمى إيقاعي، (مفعول) وبشكل يمنع في التعامل العروضية التقليدية أي أن الإيقاع ذاته يمر
عبر حركة الأشرار والعصف والناقص، حالف صجوة مساهمة توتر حادة تمنح به القصيدة
طابعا من الحيوية والحركة هو مقيس مطلق لطابع القرابة في الحركة الأولى وبأنها النقطة
الإيقاعية بالوسط بين الفعل الذي يحدد العصف وبين موضوع العصف «دهش النهار»، وبعد
هذا عصف والأشرار يستحيل أن تعود القصيدة إلى إيقاع القرابة، لذلك تحدثنا نساوس بين
الإيقاع القرابة وإيقاع العصف والأشرار، دون الوصول إلى قرار فهي تعود أولا إلى (فاعِل).

«إننا نكتسي إيقاع القصيدة»

لكنها سرعان ما تحسد انكسارا عن «فاعِل» يتواشع مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، إذ يرد
«غير ن» التي تعلق الاستثناء والأصرب عما حدث أي العودة عن إيقاع (فاعِل) إلى آخر
وبأنها الأيقاع الآخر، في فعل حاد «نمر» تحدث لديه أيضا، مع حركة عسفة، حركة العصف
الإيقاعي، تنقلب (فاعِل) إلى (مفعول) ثم سيطر الأخيرة على بقية الحركة الإيقاعية -
«غير أنا عدا نمر جنوع الخيل»
(فاعِل فاعِل مفعول مفعول مفعول)

وحين يرد فعل عصف، أي حركة العصبية الـ «و» يحدد هذا عصف الإيقاعي، وتستمر
العصبية متوترة بين يدرج القرابة والاستسلام (فاعِل) وإيقاع العصف وأمام الحديث مختلف.

هو عدا يضل الآلة المبرم

فعل فاعِل مفعول مفعول

بدم الصاعقة

وسمَّ الخيوط الرفيعة

بين أحيقائنا والصريف»

يبدأ أن إيقاع «فاعِل» ذاته لا يرد بكلمته الأساسي وناسقه حتى مرة واحدة، بل يخصص
حركية حادة جديدة، إذ ترد (مفعول) في كل مرة يخصص بها البيت عن (فاعِل) دون (مفعول)
كما هو واضح في «بدم الصاعقة» و «سمَّ»، أو يرد (فاعِل) لاكثر تقلا وحدة من (فاعِل)
في نهاية البيت.

بمثل شعر ادوينس بهذه الحركات الإيقاعية التي تمثل انحدارا من تشكيل إيقاعي أساسي
إلى تشكيل آخر لا يصفقه حرجية يؤدي إلى استخدام جري مستقيم في مقطعين مستقيمين
من قصيدة، بل عن طريق الاحتراق الحاد في التشكيل الإيقاعي ذاته، ولعل بين أبرز الأمثلة
على مساهمة التوتر التي يصفقها هذا الأيقاع أن يكون ما حدث في قصيدة «غولات الصفر».

حيث نير ظاهرة بيوية مدهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، وأكتفى بالإشارة إليها بسرعة هنا.

20 - 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعياً، من مسيج متشابك من العلاقات بين (فاعل) و (مفعول) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الأخرى لتشكيل شريعتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائع شرائع إيقاعية (57) نبع من استخدام (مستعمل) ويستمر هذا التناوب بشرائع عبر حركات القصيدة مجسداً ما يرب الأصوات فيها وينقلها مما يمكن أن يسمى «الحجوى الداخلية» إلى «نوصف» بحيث تكشف الحجوى الداخلية عالم الذات (لصقر) في رحلة العبور لأساقبه، مستخدمة إيقاع (فاعل) (مفعول)، فيما يتطور «نوصف» الذات الخارجية (قرينش) من خلال رؤية الصقر لها، مستخدماً إيقاع (مستعمل) بادقاً قائماً مع ذلك، بالوحدة «مفعول» (قرينش).

في صلب هذا التناوب، يكسب صوت الذات حدة مميزة خاصة، حيث تتجوز الحجوى الداخلية إلى بقية مشروح الذات وفلترها عن التجاور. وحين نير هذه البقية تنمو لمحة الذات مروراً كاملاً، وتبرز ظاهرة ابتدعية عحية هي الوقوع (مستعمل) وحادثة أولى في بيت تتألف بنيتة من قوالي (فاعل) بعد (مستعمل)، بالطريقة التالية

أعرف أن أخرج الرمل، أزرع في جرحه النخيل

أعرف أن أمت القضاء، أعتل

بل ب. البقية، واحدة في السجع، تتحدد أيضاً في أحرف (مفعول) بنية (فاعل) كما هو واضح في البيت الأول، حيث يشكل بيت ك. من -ي (مستعمل) فاعل (مفعول) (مفعول)، بخزاف كل تعبير العروض تقليدي وخارجاً على الانظام الإيقاعي الذي يترصه التراث لشعري خروجاً يها وهذا الخروج خلق القصيدة فجوة مسافة نور حادة جدا بين التراث والأبداع الفردي، فجوة تجسد، دلالية، جوهر التجربة التي تتبع بها القصيدة - خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من تاريخ الحضارة وانعصامه عنها وبأسببه لعامة الخاص وممكنه الخاصة، ولفته وإيقاعه الخاصين.

خلال نملي القصيدة، تتلويب الشرائع إيقاعياً مابعد دائماً من إحدى التفعيلتين (فاعل) أو (مفعول)، بيد أن الظاهرة الحديثة هي أنه كلما تجدد صوت الذات في لحظة بقية يبدأ بفعل، أي كلف بسب الفعلية أو الذات، تأتي (مستعمل) بذاته للبيت الذي يتشكل من (فاعل) ورافق هذه الظاهرة ظاهرة أخرى هي أن جميع مفاهيم التي تنسب إلى الذات شهوة امتلاك المعرفة لتعبر العام (وذلك نوع من التفاعلية على صعيد أربعة) تتجسد في (مستعمل) مشكلة شريحة كاملة، أي في الرجز 1
«لو أنني أعرف كالشاعر لن أغير الفصول...»

فيه أن المفهوم هو أن هذه 'هواهم' لا شيء ناشئة فصبغة الصغر الذي انني كتب في ربيع 1962، بل سمر في فصبغة الصغر شابه «جولات الصغر» (58) التي كتب بين يونيو 1963 — 1964 (أي بعد ذلك بعامين كاملين تقريباً) وداً مشعر هذه 'هواهم' هو فصبغة من صاعقة من رطب في هذه الفرجة وشحلات بها 83 صفحة، فان تلاحه ايسوي بالانقاع برزها لفصبغة يبدو حياً وحسباً ومثراً في ان واحد نكس الدلالة لاعقل بدت هي دلالة ارساء الاحرق الانقاعي والفسحون الانقاعي هو سبة لكلية فصبغة بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها اي توحد الرؤيوي بالخروج الانقاعي، وتكون كل منهما بدوره ان سبه موايه حدد حسباً ماها نشوء الفصوة — مسافة انوير من صعيد ارضي، ومن صعيد الانقاع — علاقة لحد بالآخر وعلاقته الانقاع عردي بالانقاع حداثي — علاقة بكلام (Parole) لغة (langue) محتوي ذلك لا تعوي فقط بل انقاعاً أيضاً

21 — بعد تحليل أبعاد متعددة لفصوة في العصور السابقة، يمكن، مثلاً، بدور مفهوم الفصوة — مسافة سور في طر مفهوم جوهري في دراسة لغة حداثي بوضوح هيقيتها بشكل خاص بنومسكي في دراسته الجوسيه والسيويليه، هي مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة (199) *1990 St. Louis of surface structural*، إذ تنك من هذه الطوره، فان فصبغة 'سويه' خشنة تنك ويسمى بإمكانية فصبغة حداثي — مكتوب المعروفة، ومن خلال بي كلفة، هي تجمع دليل على كون فصبغة سويه

وباستخدام مفهومي لمسكركه، يمكن أن يكون سويه هي طبيعة من وظائف علاقته بين سبه حداثي — سبه — فصبغة، وتحول هذه فصبغة في علاقات التطور لصق والسبي بين هاتين — فصبغة يكون التصديق مصفا تعده الشجرة (أو تحف الى درجة لا حداثي) وغير متنا حللته وتعار بين المبتدئين سقو لشجرة وبصغر في ساس عردي مع درجه حللته في سحر ويتوسع هذا المفهوم، يمكن أن سقل سبه حبيبه والبنية 'فصبغة' من مستوى مكتوبات السويه حداثي ان مستوى دلالة، والانقاع، والصورة والتوقف، والبرزها، والتهمة، ويمكن أن سحج مفهوم البنية السطحية واسية لمفهوم من مستوى احمله سويه (البنية) من مستوى شعري الكامل وهذا لاستمرار يصبح طلب به الفصوة التي نشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في سحر كامل يست وطبيعة من وظائف الشكيل الشعري سحر فقط، بل وصفة من وظائف عموم دلاليه ولربها وعلاقات التشابه، بالخصه وشقيه حضور وانجاس، وأنساق 'اور' والانقاع، وأنساق الصورة بشجرة، (60) والتوقف عكردي و لعائدي، وبرزها وحليها في سحر المتكامل ومن هاهنا 'سحر' شعري لتسمر هو، باستمرار، سحر من الاحتمالات والامكانيات، لا سحر تقريدي، سحر ليست 'تعداداً' لا سكتشف أبداً، وأنعدا لا تكتشف إلا بعد لأي، وأنعدا تكتشف خطوط حضور، لأنه جوهرياً سحر سبي عن فصوة — مسافة نور بين سبه سطحية وسبه العميقة

ادونيس : « فداك »
 « سحر مهيار لا رغبة لا اقتفاء »
 لصباح الصور
 بل كما يهزج نبع الشجر
 لم يكن نجمة أو طير
 كان مثل الفوج مهوى ونه
 كان مثل الشجرات عذوبة
 الحطام
 لكتاب الحطام
 أسلمته مرابه
 من أين يخرج
 من مبادي ؟
 ما الذي يهجي ؟
 والمدي
 لغة من صباه
 والكلام يقول الكلام .

يبدأ النص بمكونات منه : نسبة على مصدر حقل مدحمة رتبة التفعات .
 « سحر + لا (مهيار) + طلباً لـ (لا رغبة) + تكرار (لا اقتفاء) »
 بيد أن محور النصي سرمد مكرر، حيث محو مسافة دور حلفة، على كلا
 الصيغتين المذكورتين، يد العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة « اقتفاء » وبنى العبارة
 الجديدة « الصباح الصور » حيث أن الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويترتب تفعات ترتبط بم
 يمكن أن يقتضي (بماثر ما، بحجة، نقالذ، بما يترك أثر). لكن النص يثار عصباً يقع خارج
 حقل فاعلية وسبب التفعات معاً هو « صباح الصور » وكذلك يتأسس التعبير « صباح
 الصور » ذاته على صيغة مسافة دور مدحمة من العلاقة الشقة لأن بين المكونات صباح +
 صورة اللحن لا يملكان تناسباً بالمعنى المحدد في مكان آخر.

بيد أن نص سرمد ما يسجد نحاسه تركيب أولاً، بادخال العنصر بل (لا .. بل)
 واضممة كما + فعل (هو فعل حركة متحاشس الفعل سار) وفي التعبير الجديد نحاس تام على
 صعيد دلالي، تركبي (النسخ يوجد في الشجر، والنسخ يتحرك).

بيد أن نصوبة : مسافة التور نشأ الآن من إنشاء علاقة بين حركة مهيار وحركة نسخ
 شجر حيث أن ثمة نحاساً يهما (كلاهما يهزج حركة عموية حائية من الغصن) لكهما
 سببان أن عللين مختلفين، وهما تركيب مختلف ، وطبيعة الحركة في كل منهما متمايزة،

6 - ع. عبد كرم من (ر)، من تحت قبة سعد «الغنية لشعره» بوصفها شيئا مثيرا محضاً يعني
رأ. غلا Proctori

The Poetic Mind

وإبراهيم التي كتبها شعراء كبار من الشعر في Poetry
ed by Charles Norman (New York & London 1962)

7 - ما أُلحِقَ مع هذا، يُرى في Teller أو في مجلة الشاعر، بعد أن استند معه إلى...
منه من طهر كجدة له برصة كجدة هي الحد الساري لما أُلحِقَ بقوله... في ص. 358.

8 - The Structure Of the Artistic Text

trans (Ann Arbor 1977)

9 - في Semiotics of Poetry

(Bloomington & London 1978)

10 - رأ. دراسة الأنسية «Linguistics and Poetics»

Style in Language, ed. by T E Sebeok (Cambridge mass 1960) P 358

On Poetic Language, Eng. trans

(Lisse 1976)

11 - في

«The Analysis of Structures»

The Critical Moment

(London, 1964) P. 4

12 - رأ. مقالته

في -

والكتاب مجموعة دراسات في النحطة الخاصة للنقد في أوروبا شرب أولاً في ملحق «النظر الأدبي عام
1963

13 - غلا، حاكم من ثقافة على ثقافة «الأمم» وطالما في هذا. «مرح» الآخر، نفس نفس

W W Robson في مقابلة

«Are Pure Literary Values Enough»

في ص 46 - 49

Structure du Langage poétique (Paris 1966)

14 -

The Poetics of Prose.

15 -

(Oxford, 1977), P 35

16 - رأ «شيء» في أيام صحتي وأنا في ذلك الأمر ط م (قاهرة) «مرتب» لاستخدام اللغة

«أصبح» «شيء»

17 - في ورد، ص

18 - رأ. تولي بيت (Bennett)

Formalism and Marxism, (London, 1919) PP 62 35

19 - ذلك ما يجب ملاحظة التي يرد لها أنسي «إلى من لاشبه أشياء تحيط بها المعرفة، ولا يُدركها
«المفردة» المبررة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة إلى «الحق الموصلي»

20 - بعد في أن مصطلح «مراد» ما حمله من أبعاد متناهية. حسية، هو الأصلح بوجه مصطلح «مراد»

«La Plaisir» في «الكتاب» نفس مراد، وإن كان له رجاءه حري مصيره مثل «المفردة»، «شيء»
«الكتاب» رأ. «La Plaisir du texte»

46 - الثقافة الحديثة

The Museum of the Future (New York 1975) **معرض المستقبل**

A Theory of Literary Production (Eng. trans. (London 1978)) 21

22۔ فی صحت و بقاء عمر 106 وید. اُجیا کماں اچھی :

Maroon and Library, Caracas

London 1976 and Clarke and Mosely, London 1976: p. 43

Seminar: Wirtschaftliche Politik und Sozialanalyse 7.11

24 - د. اسماء دوزوك مالحمة - *Optimization* ل. د. د. صحر 243 - 244 د. صحر، صحر
البحر.

١٤٣ - ١٤٢ - ١٤١ - ١٤٠ - ١٣٩ - ١٣٨ - ١٣٧ - ١٣٦ - ١٣٥ - ١٣٤ - ١٣٣ - ١٣٢ - ١٣١ - ١٣٠ - ١٢٩ - ١٢٨ - ١٢٧ - ١٢٦ - ١٢٥ - ١٢٤ - ١٢٣ - ١٢٢ - ١٢١ - ١٢٠ - ١١٩ - ١١٨ - ١١٧ - ١١٦ - ١١٥ - ١١٤ - ١١٣ - ١١٢ - ١١١ - ١١٠ - ١٠٩ - ١٠٨ - ١٠٧ - ١٠٦ - ١٠٥ - ١٠٤ - ١٠٣ - ١٠٢ - ١٠١ - ١٠٠ - ٩٩ - ٩٨ - ٩٧ - ٩٦ - ٩٥ - ٩٤ - ٩٣ - ٩٢ - ٩١ - ٩٠ - ٨٩ - ٨٨ - ٨٧ - ٨٦ - ٨٥ - ٨٤ - ٨٣ - ٨٢ - ٨١ - ٨٠ - ٧٩ - ٧٨ - ٧٧ - ٧٦ - ٧٥ - ٧٤ - ٧٣ - ٧٢ - ٧١ - ٧٠ - ٦٩ - ٦٨ - ٦٧ - ٦٦ - ٦٥ - ٦٤ - ٦٣ - ٦٢ - ٦١ - ٦٠ - ٥٩ - ٥٨ - ٥٧ - ٥٦ - ٥٥ - ٥٤ - ٥٣ - ٥٢ - ٥١ - ٥٠ - ٤٩ - ٤٨ - ٤٧ - ٤٦ - ٤٥ - ٤٤ - ٤٣ - ٤٢ - ٤١ - ٤٠ - ٣٩ - ٣٨ - ٣٧ - ٣٦ - ٣٥ - ٣٤ - ٣٣ - ٣٢ - ٣١ - ٣٠ - ٢٩ - ٢٨ - ٢٧ - ٢٦ - ٢٥ - ٢٤ - ٢٣ - ٢٢ - ٢١ - ٢٠ - ١٩ - ١٨ - ١٧ - ١٦ - ١٥ - ١٤ - ١٣ - ١٢ - ١١ - ١٠ - ٩ - ٨ - ٧ - ٦ - ٥ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ - ٠ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤

Cultural Creation, Eng. trans.,
London, 1978, pp. 69-84

٢٤ - ١ - The above two are the same. The only difference is the order of the words.

in *Selected Essays*, 2nd ed. (London, 1951)

المجلة العربية مع جري في الشعر في طبع ثلاثة (أولاً)، 1964 مصر، 74، 19

27 - و سئل هذا الشيخ عن رجل قال : من جحد في حق الله تعالى ، هل ينجى ؟ فقال : لا ، بل يهلك .

Ramon Jacobson & Mervyn D. Falk - Princeton, N.J.: Princeton University Press (1971) Pp
72-76

28 - موسسه، تاریخ، فرهنگ و ادب (۱۳۷۱)، ج ۲، ۱۲۵

٢٤ - دفتر دار الفكر - من سطور في دفتر تصحيحه، ١٩٠٩ م. وهو من كتابات الأحرار من
شبه أجمع الذين ارتدوا عن الدين الإسلامي - مؤلف عبد الحميد بن أبي العزيم (١٩٧٩) ج ١ ص

(١٥)

• Correspondence 443-30

31 - 1st Draft 1949

[illegible]

• The Current • (3-2)

The Fungus Spore of Spanish Civil War Verse

ed. by V. Cunningham (London, 1961). Pp. 332. 35s.

[illegible]

35 - في رؤى ج 1 / ص 243

36 - ساجور في هذه القدرات التي الأماحج لكل من انقطاع وما ينح عنها من لايمة وسأناقلن الوزن والأفاح في صلا مستقلة فاعمة

37 - ر دراسي المصنعة للقصيدة كاملة في جدلية الخلاء والجل ط2 (بيروت، 1981) الفصل الخامس

38 - في رؤى ج 1 / ص 4

39 - قس طاولي رؤى في الترجمة العربية ص 151.

ر. وصف طاولي بصورة السريالية «كل شيء ينسج كل شيء آخر». ه في رؤى (الترجمة العربية) ص 146

40 - رؤى ج 1 / ص 110

41 - رؤى ج 1 (ص 358 - 362)

42 - ومن هذه نسبة أن يكون من أهم الجوانب الميزة لتعمل في العنق وفي طاس باعترافها بملكي روح الخراج والتروا، مع التراث العربي. فهذا لا يخلو من حيث هو بل يندرج في صورة تطعيم وحرع به ثقافته وتعمل من مكوناته القديمة مكونات مقدسة لينة جديدة يقدسها تحضر هذه العنقوة دراسة منطقية وأكسج يفتل حيا كل بالآيات الخالية لأي يوس
هـ أمث في ص 110 مع
لكنه يكسب حيا مع
توكلنا إلى الحس والخير
تجسس معي كل محمود

سبح الله وحده
جوهرة روح وحده
ديوان في يوس، احد مد المد العار بيروت ص 197
هـ ألسي في ص 110
صا. ص 112

جوهرة السريل بال أكبا
صا ص 267
جوهرة في في ص لا حول ولا قوة
صا. ص 270
صا صلا لبا حفا
لكنه صا صهم واحد
صا. ص 346

«مرحبا يا صي من كلم الله وأقل مكانه فيها
وشبه الذي ثبت في السجن صيدا وكان براعها
وإن فلي القرآن حفا كما أنزل، قد صحت فلي العذراء
صا. ص 346

43 - في صا ص 244

44 - ديوان العربية الفس (بيروت ص 196)

45 - ر دراسي المصنعة
المواضع الإنسانية في الشعر (مصر قريا)

- 46 - د. نقد الشعر محمد . محمد عبد النعم حناحي (القاهرة، 1979) ص 64
- 47 - ديوان عروة بن الورد (بيروت 1964) ص 21 واشطر الأخير في نسخة الديوان
هو أحسن فراح الملك والماء بارد
- 48 - د. أسرار الهلافة محمد د. دير (اسطنبول 1954) ص 116 - 120 بشكل خاص
- 49 - د. م. متلا صورة راسو «أبنا الليل النجم الأبيض» بالصورة الشائعة نيل في الشعر القديم.
- 50 - تر - بول شاول في كتابه الشعر الفرنسي الحديث (بيروت 1980) ص 59
- 51 - د. متلا دراسة ملوي للمردنية وتصويره مخططات روسسية ورمية ترى تطور تاريخ الصورة واتساعها
ورد (في الترجمة العربية) ص 143 - 148
- 52 - فيس بلا شلرد في :

M E Blanchard

Description, Sign, Self, Desire (The Mahua 1980), pp 172 173

- 53 - فيس كوزي في ورد، ص 79 ومن هذا منظور مستطوع أن فهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع
أرأعاني حديث كما يصعد لوسيفر حواسن مدعاه نازحا لأساح الصورة العائنة بين الصال وانحد د. ورد
ص 76 - 88

- 54 - د. كا أو ديب في اسبه الإيقاعية للشعر العربي ط 2 - 1981، فصل الثالث

- 55 - ورد، ج 1 / ص 478

- 56 - عبد هدي أحسن بن ميهة وتصويره راسو

جسدي، بلوجرح وديت حقه ورج

جلب نيل وميه

وكان النهار

حجر نيل الحيلة

وكان النهار

عربات من الفمع

هو ديبث يا صوت

أصح صوت القرب

«لش

فعله نهر صوت اعد

تعمل من ألقيا، من اسبا نيل

تعمل بل نيل

والسند على الخرج ملصوفة والصداق

كهايس ، نيل

هي وبن الصداق

لعل، بيتا حوار.

أعرف أن أخرج لويل، أزع في حرجه النيلة

أعرف أن أبعث للفضة القتلا

والطريق يدخرج أهواله يهضق

والطريق مرابا

كتب ومها »

58 - ص 2 / عصر 43 - 110 وقد رُفِعَ التصديق (1)، (2) فهما لشكلاين عملا واحدا

59 - يقول تشومسكي ان المناياث الحديثة اقترحت قيام التعاقب الكلي بين هاتين البيتين أما دراساته هو فزبا تظهر التعاقب بينهما، ويبدو لي أن مرحلة التعاقب التي تمهدها دراساته صعبة لأنه بشكل عام يدرس جملا عادية صمى الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة عن ذلك فان درجة التحول (أو الفجوة) توجد حلق وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فنيا للكتابة وأ.

Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, Mass. 1965) pp 16-17

60 - وا مثلا، الفجوة اللغوية بين البنية السطحية والبنية العميقة في قصيدة «أبي العدي»
«ما رأيت البيت صاح يسحرا» ونوسط السحرا بطس «الطرب»
كما تكشفها الدراسة التحليلية لعلامات به الصور اخوانية والعلاقات التي تحمدها بين الفرد والجماعة ديوان
أبي العدي، جمع في المحوري (بغداد، 1971) ص 15

61 - يتم بيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في ثقافته لفهم الاشكال
الروس ونظريته الى التغير الذي يقرأ على النص الذي يحكم علاقته بالتصوير الأخرى عند ظهور أشكال
أدبية جديدة، صوبه ان الادبية تكس «لا في النص بل في العلاقات عبر النص القائمة بين النصوص وصم
النصوص والادبية ليس شيئا أو حورا بمنزلة النص بل وطبعة «أدبية» يحفظها النص» وأ ورد ص 59 -

60

مجلة «المقدمة»

تصاغت ان اصلاات العربية عبارة اخرى هي «مقدمة» يدورها عبد الرحيم سيوهلوي، وبهم بالبحث
والانداع والحوار الديمقراطي واعداد ان بعد حلال ل عدة مرة من «سرع الانتاج الثقافي المكتوب
بالعربية في العرب يحمل المصطلح من الانجليزية، لأنه يستطيع أن يستوعب هذه الانتاج أولا، وتؤكد باب الحوار
مفتوحا باستمرار لتأ

تتمر العدد الأول من «المقدمة» بالاحراج احمد، وتنوع في الحوار، وبمستويات في الخطاب، والاعلام
من إنجاز الفنان محمد شعبة.

من مؤلف العدد بكم لتقديمه - حول قانون المالية سنة 82، «الريدي عمر»، 11 يناير 1944،
ذكرى وطنية أم ذكرى «استقلالية» (أحمد علوش)، قراءة أولية لـ «مشروع إصلاح النظم المالي» (مياه
الوئيد). وأهم مخلص للعدد حول مسألة الثقافة مسلم فيه كل من عبد الطيف النسي، وعبد الله ربيعة،
وعبد الوهي، والياس ادريس، وأحمد علوش، ومحمد جنوم، وأحمد النسي سلم، إضافة الى حوار مع وهو الندوي
حول «الانقلاب العسكري والقبلي» مدخل للاعتلال السياسي، وهو من خاصة بأطروحات جامعة
(التكنولوجيا / الديمقراطية ومستقبل المرأة - فاطمة المربسي) (حول «النشكك الاجتماعي في الاسلام» -
الريدي عمر). هناك أيضا حوار من مكتبة مواضع غير للنس المصممي (محمد البكروي)، رسالة الى
محمد الاشعري (عبد الطيف النسي)، ومن مناقشات المجلة قراءة في كتب مغربية، ووسع الحوارات في العرب

«الثقافة الجديدة»

في اللغة الشعرية

د . كمال أبو ديب

يمثل عمل يان موكاروفسكي (١٨٩١ - ١٩٧٥) أحد المكونات التأسيسية للفكر النقدي الحديث في العالم . فلقد كان دوره في حلقة بواع من الحداثة بحيث ان التصورات التي تطورت ضمن هذه الحلقة حول اللغة، واللغة الشعرية، والأدب بشكل عام يصعب أن تدرك في معزل عن أفكار موكاروفسكي ودراساته

ويبين أعمى هذه الأفكار أثراً في التحليل النقدي الحديث للغة الشعرية ما طرحه موكاروفسكي حول الوظيفة الجمالية (aesthetic) للغة الشعر، وحول أهمية عملية الانحراف (deviation) الشعري في خلق المكون الشعري وتغيير الاستخدام الشعري للغة عن غيره من مستويات الاستخدام ها . ورغم ان أعمال موكاروفسكي لم تترجم إلى اللغات الرئيسية في عربي أوروبا وأميركا إلا في مرحلة متأخرة (منتصف السبعينات شكل عام) فإن اسمه أصبح، بسرعة، مقترناً بأهم انتيارات المعاصرة في دراسة الأدب، والبنية الشعرية، والسيائية . ويدولي شخصياً أن معظم ما نم من دراسات حديثاً في الولايات المتحدة وفرنسا حول الشعرية ومفهوم الانحراف يشق بصورة أو بأخرى من تصورات موكاروفسكي وتحليلاته، حتى حين يجهل الدارسون في الإشارة إليه أو تسجيل ديهم له . ان أطروحة مايكل ريفاتير (Riffaterre) الأساسية، مثلاً، حول سيائيات الشعر تدولي بانه مباشرة بما أنجزه موكاروفسكي من أبحاث . (ورغم ذلك فإن ريفاتير لا يشير في أي موضع من عمله إلى هذا الكاتب اللامع) . وأمل أن يظهر بجلاء، في مسار تطور الدراسة التي أقدمها ها في ضمن حول موكاروفسكي وريفاتير، وربط اللغة الشعرية بمفاهيم الانحراف واللاحوية بكل أشكالها الممكنة، جدية التأثير الذي مارسه عمل موكاروفسكي على هذا النمط من التحليل للغة الشعرية، مع ان هذه النقطة ليست المحور الأساسي لعمل في هذه الدراسة .

لقد اُخبرت أن أقدم من عمل كل من موكاروفسكي وريماير فصلاً تأسيسياً يبلور الأطروحة الجوهرية عند صاحبه، كما ينور المطلعات الأساسية لمحتة النظري والتطبيقي في طبيعه اللغة الشعرية وخصائصها لذلك أقدم هنا ترجمة للعصل الأول من كتاب موكاروفسكي في اللغة الشعرية (On Poetic Language) الذي صدر بدعته الأصلية في وقت مبكر جداً من بداية العمل البيوي على اللغة، واللغة الشعرية بشكل خاص، في عام ١٩٤١ء حاملاً عنوان :

O jazyce basmickem

في مجلة Slovo a Slovesnost

V1, 113 45

والذي ظهرت ترجمته الانكليزية عام ١٩٧٦ء ، وقام بها

Peter Steiner و John Barbank

وبشرتها مطبعة جامعة ييل (Yale University press)

في نيويورك من ولندن (New Haven & London) ضمن كتاب رئيسي لموكاروفسكي هو

Structure, Sign and Function

وقد نشر قبل صدور هذا الكتاب قسم مستقل منه تحت عنوان

On Poetic Language

في كتاب منفصل من قبل

The peter De Ridder press

في Lisse (بلجيكا) عام ١٩٧٦ء أيضاً، في سلسلة متخصصة تحمل عنوان « اللغة الشعرية » وكان

كتاب موكاروفسكي هذا الأول بين إصداراتها

كما أقدم، في مرحلة تالية، ترجمة للعصل الأول من كتاب ريماير مبادئ الشعر (Semiotics of Poetry)

الذي نشرته عام ١٩٧٨ء مطبعة جامعة انديانا (Indiana University press) في بلو ميغتون

ولندن (Bloomington & London) ضمن سلسلة يحررها توماس سيوك (Thomas A. Sebeok)

أما في مرحلته مقلدة، فإنني أأمل أن أقدم دراستين موسعتين لأفكار موكاروفسكي وريعاته في كتابيهما هذين وفي أعين أخرى هما وهذه الصورة قد أكون وفيت مفهوم الانحراف، أولاً، ودرسه خصائص النص الشعري المميزة، محددة من منظور غير اللغة الشعرية وطبيعياً، حقه من المناقشة وأبرزت إلى درجة كافية من الخلاء، لكن دون استقصاء كلي، مركزته في التفكير النقدي الحديث حول الشعر، واللغة، والنص الشعري، والسنة، والأدب من حيث هو نشاط إنساني متميز

- ٣ -

حل السمة الأكثر بروزاً لأفكار موكاروفسكي لمطوره في الفصل المقدم هذا أن تكون الاتزان العلمي وخدر المهجي في استمراء العد الرعي لتطور اللغة الشعرية والمفاهيم المتعقبة بطبيعة الشعر، ودور اللغة فيه، في مراحل تطورية مختلفة وهذا الاتزان يجعل عمله بعيداً عن الاطلاقية والتسرع اللذين يسميان كثيراً من الدراسات التي تسعى إلى اكتشاف حصيصه واحدة شاملة ودائمة للغة الشعر كدلت تعبير مناقشة موكاروفسكي بمقدرة على الخروج خارج إطار خصائص التي تملكها لغة الشعر في العصر الحديث، أو في أي مرحلة تاريخية واحدة، وعلى رؤية اللغة الشعرية رؤية شمولية تعطي جميع مراحلها التاريخية، والاتجاهات المسابه في مؤه وأهدافها ومبناها ومكانتها بالقياس إلى ستجد مات اللغة خارج الشعر فهو في مناقشة بفرديه، مثلاً، لا يسعى أن ثمة مر حل كاملة تسعى إلى إلغاء الفردية؛ وفي مناقشته للمحسوسية لا يسعى أن الشعر ليس في جميع مراحلها سعياً إلى «محسوسية»، رغم ما قد يبدو للعين الباطنة نظرة عجيبة؛ وفي دراسته للمحدارية لا يمتنع أن المحار يسم اللغة أيضاً خارج مجال الشعر، وهكذا وفي ذلك تبعد صحتة عن الحرم، والاطلاق، ووحدايته لمطور وبطل قادر باستمرار على بقاء جميع روايا الرؤية معسوحة ومعتلة على الشعر ولعته وخصائصه وتطوره وعلاقته بعيره من الصور ثم ن الميزة الأخيرة البيرة لعمل موكاروفسكي هي دهافة الحسن ودقة التمييز وذكرهما؛ فهي تعريفه بين اللغة من حيث هي مادة لعمل الشعري، وبين المواد التي تستخدم في الصور الأخرى، لا بقتة أشبه الباع من تناظر هذه المواد جميعاً من حيث موقعها بالنسبة للصور التي تدخل فيها ويصرفه عن إزهاف التحليل لاكتشاف الفرق الأساسي بين اللغة وعبره وهو يصل، بتقصيه الدائب، إلى تأسيس تمييز كان ناقد عظيم آخر هو عبد الفاهر الجرحاني قد سبقه إليه بقرون، لكنه أحسح إلى عادة النظر والتأمل والتحليل في موضعين من عمله قبل أن يتقد رؤيته هذه النقطة من قنة التناظر الموصفي ويعطوره لتبلغ حداً عالياً من الرهافة والدقة

- ٤ -

لقد سعى أكثر من باحث موكاروفسكي وأبا السيميائيات السوية»، واعتبر دراسته هذه وحده من أعظم الدراسات السبوية وإله، وإثنا، فيما يبدو لي، لكنك ذلك ورعهم أنني شخصياً أتمد موقفاً حذراً

حد من قول مولتي والإسراف» و «توظيف الخياليات» لغة الشعرية، وأتجه بعملي النقدي اتجاهاً معياراً، فإن ذلك لا يخفف من حدة إدراكي للأهمية القصوى لعمل هذا الناقد اللامع ولدوره لتأسيس في محب الآن الأدوات الأكثر رهافة وعذوبة في تدول اللغة الشعرية، وظاهرة الشعرية، والعلاقة بين الشعر والأدب والصوت الأخرى، ولطبيعة استيعابه للغة، والسنة، الخ وليس لدي أدنى درجة من الشك في أن ما نزل قادري على التامياح من عمل موكاروفسكي ما يريد الدراسات المعاصرة منه الأقليم العينية ثراءً، وحلا، وإعواء بمناعة الاكتناء والتعصي برعة لاتي في الوصول معرفتها إلى أقصى درجة يمكن للقد أن يصلها. وأنه لمطمع عسير، لكن عسره لا يريدته إلا إغراء

اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة

يان موكاروفسكي (JAN MUKAROVSKY)

ما نزل جميع الأشعة المتعلقة بالشعر، بشكل عام، وباندعة الشعرية، بشكل خاص، تخضع لعملية من لتعبير العميق في السواب الأخرى. وقد أصبح هذا المعيار محك سبب المسانيات الحديثة، التي صارت تعي تغير اللغة سعاً للأهداف التي يتجه إليها الأشياء (discourse) وتبعاً لمواطن التي تُخصّص وتُعدّل من أحدها كلا الوسائل الشعرية الفردية والمجموعات الكلية من الوسائل [اللغوية] وهكذا تبدو اللغة الشعرية حرة من مهام لغوي، وسنة مستمرة لها تطورها امتصم الخاص، وعملاً هاماً في تطور التعبير الأساسي باللغة بشكل عام

تتعلق هذه الدراسة باللغة الشعرية من حيث هي إحدى اللغات الوظيفية. لكن، لأن هذا المفهوم، رغم كل تنوعاته، كان حتى زمن قريب مختلف عما هو عليه الآن، فلن يكون من غير الملائم أن يُقرّر بيجار، وعلى سبيل التمهيد، كل ما لبست اللغة لشعرية آياه من وجهة النظر المعاصرة، أي أن يُقرّر أين لا يكمن جوهرها

إن اللغة لشعرية، فوق كل شيء، ليست دائمة تعبيراً حقيقياً من الطبيعي أن لها هذه الخصصة في مراحل تطورية معينة هي تلك المراحل التي تشع بالانقسام بين المصموم المعبر عنه والتعبير اللغوي، حين يُقيم التعبير بوصفه رداءً للمصموم؛ ومع ذلك، فإن ثمة مراحل أيضاً يصير فيها هذان المكونان بحيث يستحيل التمييز بينهما، وبحيث يصبح هذا التواضع الحميم بينهما الخصصة المميزة للتعبير الشعري. كذلك ليس «شبه السمة الثابتة للعالم الشعري» صاريح الشعر هي، بالحالات التي كان الشاعر فيها يبحث عن مادته اللغوية في مساحات [باللو] نيرودا، معارة ساند، (Salda) المشهورة، «يمثلت امرأة المعينه على التقاط الألفاظ من الشارع غير معسولة وغير مسرحة لشعر ونحوها إلى رُسُل» للأندية. كذلك ليست اللغة الشعرية موحدة الهوية باللغة المخصصة للتعبير عن الشاعر، أي اللغة الانفعالية (العاطفية)؛ والفرق الأساسي هو فرق في توجه كل من هاتين اللغتين. فاللغة العاطفية تميل، في جوهرها، نحو التعبير عن الشعور الذي يكون أكثر فورية، والذي يكون بذلك مقصوراً في سرديته

(انطاقته) على الحالة النفسية الفريدة للمتحدث المرد

أما غاية التعبير الشعري فإنها خلق قيم فوق - شخصية ودايمومة من الطبيعي أن توسع الشعر أن يستخدم وسائل اللغة العاطفية لأغراضه الخاصة، وإنه ليستخدمها بوفرة، وخاصة في الفترات التي يؤكد فيها التعبير الشعري علاقته بالمردية العند خالفه إلا أن التعبير اللفظي هو واحد فقط من الوسائل الكثيرة التي يقوم لشعر بتحويلها وتعبئتها لخدمة أغراضه من بين المخزون النعني للغة وبالطريقة نفسها يستعير الشعر من طيفات لغوية أخرى من إن ثمة فترات يصبح فيها الانتماء عن إفعالية التعبير متطلباً برنامجياً للشعر: مثل ماشر وغدر في شعراً [التشيكى]. وعلاوة على ذلك، إن اللغة الشعرية لا تتميز بشكل كامل بالمحسوسية (والتشكيلية - plasticity) فهناك فترات يميل فيها لشعر - من حديد بشكل برنامجي - إلى التجريد واللامحسوسية وهكذا، مثلاً، تميل المراحل الكلاسيكية إلى تجنب أي محسوسية في الدلالة وبعد كل حساب، فإن معنى كلمة «محسوسية» (concreteness) نفسها معنى متنس؛ وهي في كل حالة تعني شيئاً معياراً - فهي تعني أحياناً استشارة صورة متميزة، وأحياناً مراقبة اللمسة بتجمع من الصور، غير المحددة، مترتبة معها، وهكذا، تنبؤس اللغة الشعرية، إذن محرى تطورها بين المحسوسية واللامحسوسية بدلاً من أن تميل دائماً نحو الأول من هذين القطبين وفي هذا المجال يعني أن نذكر أن الطبيعة «محارية» figurative ليست سمة مألوفة للغة الشعرية بشكل غير مشروط

من جهة أولى، إن التحصيل المجاري، حتى التحصيل المجري الناصع، شائع في اللغة بشكل عام لا في اللغة الشعرية فقط، ومن جهة ثانية، ثمة في تاريخ الشعر حالات من الاعتماد على التحصيل المجري أو على الأقل على سيطرته. وأحياناً، حتى المردية، وهي الامتياز العند المؤكد للتعبير اللعوي، لا تتميز لغة الشعر بشكل عام وبعض النظر عن حقيقة أن أسلوباً فريداً متميزاً أمر ممكن التحقق خارج مجال الشعر، في الاشياء العلمية مثلاً، يعني أن يظل في أدهاننا أن ثمة مراحل تطورية كاملة تتحاشى فيها لغة الشعر فردية التعبير وهكذا، فإن المراحل الكلاسيكية، مثلاً، تؤسس الكليات، بل الصور أيضاً، التي يمكن أن تستخدم في الشعر، بهدف الحد من الانتكار الفردي من إن ثمة أقاليم كاملة من لشعر تألف شرائعها (canons) الأسلوبية من تقاليد وأعراف مثنة، محسوسة، ومن صيغ إلزامية على أي حال فرد (ويهد، الخصوص قارن، مثلاً، ملحمة الاعريقية أو السلافية - «رماع طويلة الظلال» و«صدر أبيهن» و«المحر اللاروردي»).

في كتابه دراسات في علم نفس اللغة، يعلن السيد جوس (Jussé) عن ذلك قائلاً «إن إشارات معنى حكيمة وهي في ذلك شبيهة بإشارات هوميروس، ولأنبياء، والأخبار، ورسائل باروخ، ورسائل القديسين بطرس وبولس - هي أقدم لغوي لمعارات حاضرة (كليشيات) فليس العند سبياً، يحدث تطور كل منها بصورة أبع نقود ثابتة، ولا يمكن أن يتغير سوى ترتيبها، والمعنى الجديد الذي يعجب هذه العبارات الحاضرة كما فعل نحن بأوراق اللعب، ويعاير ترتيبها تبعاً لنظرة ندي يحاول استملائه، وهكذا فإن الفردية في تشكيلات شعرية كهذه تعبر عن مرتبة متدنية كما هو واضح، وما يبقى هنا لا يتعدى التأثير على ترتيب صيغ حاضرة معطاء بصورة مسقة

هذه هي القائمة التي سرّدت، وما تزال تُسرّد، من الخصائص المميزة للغة الشعرية بشكل عام؛ عبر أن هذه الخصائص في الواقع تميز مراحل تطورية فردية أو جوانب خاصة محددة من الشعر ومن

هذه القائمة يمكن أن نعرض أنه ليس ثمة من خصيصة واحدة تميز لغة الشعر بشكل ثابت وعام. إن اللغة الشعرية تتميز بصورة ثابتة شيء واحد فقط هو وظيفتها؛ غير أن الوظيفة ليست سمة [أو خصيصة] بل هي نتج من استغلال الخصائص التي تملكها ظاهرة معينة

اللغة الشعرية تنتمي إلى حيث تنتمي اللغات الوظيفية الكثيرة الأخرى، والتي تكون كل منها تكييفاً لنظام لغوي لعناية محددة من غايات التعبير. وعادة التعبير الشعري هي التأثير الخيالي (الاستطقي)، بيد أن الوظيفة الجمالية (الاستطقية) التي تطمي هكذا على لغة الشعر (فيما تكون ظاهرة مرافقة فقط في لغات وظيفية أخرى) تركز الانتباه على العلامة الدعوية نفسها، linguistic sign ومن هنا فإنها النقيض الكامل للتوجه الحقيقي نحو هدف هو في اللغة المرسل (message) والتوجه الخيالي «نحو التعبير نفسه»، والذي هو طبعاً ذو سرية لا على التعبير اللغوي فقط ولا بالنسبة لمص الشعر وحسب، بل على جميع الفنون ولكل مجالات الحمل (الاستطقي)، هو ظاهرة محتلفة جوهرياً عن التوجه المنطقي نحو التعبير الذي يكون غرضه جعل التعبير أكثر دقة، كما أكدت تأكيداً خاصاً الحركة المسماة الوضعية المنطقية (حلقة فيينا) وبشكل خاص [رودولف] كارناب (Carnap) فقل كل شيء، إن مفهوم اللغة نفسه يختلف في المنطق عنه في علم الخيال، رغم أن الوصفيين المنطقيين (متفقين مع الاتجاهات المعاصرة الأخرى في المنطق) يعتمدون أكثر من المنطق القديم على اللغة الحقيقية في الانتقال من السياق الكلي إلى الأمثلة ومن الجملة إلى التصورات. وما تعنيه اللغة بالنسبة لعدم جمال اللغة الشعرية واللغة بشكل عام هو لغة قومية معينة بكل خصائصها المحسوسة التي تأصلت وتطل تتأصل دائماً في تطورها التاريخي. أما بالنسبة للوصفيين المنطقيين فإن ما يقصد بالمصطلح «اللغة» هو سياق منطقي معين يميز حقيقة أن الوحدات الدلالية التي ترتبط صممه بعلاقات منطقية [هي التي] تحدّد معناه

وإن المرء ليتجاهل «معنى العلامات» ودلالة العبارات (مثلاً الحمل)،، ويأخذ بعين الاعتبار فقط «الصياغة الفنية وتعاقب العلامات والتي منها تبي عبارات.»

وبذلك فإن التركيب (syntax) نعتاً لوجهة نظر الوصفيين المنطقيين، يخلق الأساس الوحيد والقانون [الحاكم] للسياق الدلالي (semantic) في «لغة المنطق

بيد أن السياق الدلالي في اللغة الطبيعية، كما مسرى، محكوم في أن واحد، لكن ليس بترافق كلي دائماً، بمطابق من أبعاد العلاقات من جهة أولى، بالعلاقات التركيبية؛ ومن جهة ثانية، بعلاقات دلالية صرف (البنية الدلالية للص) إن بوسع باحث فرد أن يتكرر لنفسه لغة من النمط الذي يقصده الوصفيون المنطقيون، وإن كلاً من العدم لملك لغة مستقلة كهذه، والعلوم في مجموعها تميل إلى خلق لغة عديمة «مؤثده» (قارن مع جهود الوصفيين المنطقيين المعروفة جيداً لخلق «علم موحد») ومن هنا فإن مفهوم الوصفيين المنطقيين للغة مختلف إطلاقاً عن مفهوم اللغة كوسيلة للتواصل في الممارسة الوجودية. وما هو صائب بالنسبة لأحدهما ليس بالضرورة صائب بالنسبة للآخر. ولذلك، فإن التوجه نحو التعبير، كما يعاينه عدم الخيال، لا يلاءم إطلاقاً مع التوجه نحو التعبير كما يتصوره الوصفيون المنطقيون. ولي يكون ذا معنى أن نناقش الفرق المحدد بين هذين المنطقيين من التوجه. ومع ذلك فإن الوصفيين المنطقيين يطرحون السؤال المتعلق بالفرق المحدد ويعتبرون الشعر قصيدة تعبير عاطفي

ويعتبرون الشعر قصيدة تعبير عاطفي

ومع أهم في هذا الخصوص يتفقون مع بالي (Bally) فإن معالطة هذا الرأي [وريمه] وصحة من وجهة نظر الدراسة المعاصرة (قارن مع الأعلى)

ثم إن مفهوم «التوجه نحو التعبير» نفسه لا يحمل المعنى ذاته بالنسبة للوصفيين المطلقين الذي يحمله دلالة لعدم خيال المعاصر فهو في عدم خيال يعني تركيز الاساء على لتعبر في كل أنواعه وبشكل خاص في نوعه الوظيفي؛ والمتصور في هذه العملية لا يعرض النظر على لاصلاق عن الوظائف أترا - جمالية للعلامة للعبوية، وبشكل خاص لوظائف الثلاث التي أسماها بوهلر (Buhler) لاشارة، التعبيرية، والوصفية، في كتابه Sprachtheorie والتعبر للعبوي في توجهه الخيالي ينشأ من تبايناً حراً بين هذه الوظائف، ويوسعه في أي حصة أن يعلق نفسه بأي منها أو يفصل نفسه عن أي منها أيضاً، كما أن يوسعه أن يجمع بين هذه الوظائف ويصممها بطرق متعددة، وهكذا

وإن هذا بالصبط هو النتيجة العقلانية (noetic) لتحرره من أي رباط اقراي مع أي منها، وهو تحرر يتحقق له سبب كونه «مستغرقاً في ذاته» (enveloped in itself) أما «التوجه نحو تعبير» في المنطق فانه يعني، على عكس ذلك، إحصاع التعبير اللعوي لاصبار مطلق، ومن هنا فان وطبقه واحدة فقط من وظائف العلامة للعبوية تتلقى التأكيد لواضح وان هذا لمرور الوظيفي ليس هو تجللاً مميماً في السعي إلى تعبير اسطوق [لفظ] من جميع الاعتبارات برا - منطقية ذلك أن اللغة الحقيقية، من وجهة نظر المنطق، لا يمكن أن تكون ابدأ كاملة بها يكفي. والحد الأقصى والمثال الأعلى، في وقت واحد، لعله لمطلق هو العلامات «المعلقة» التي يكون فيها المعنى المعطى عن طريق العلاقة مع الواقع التجريبي خاصاً تماماً للدلالة (sense) المستخرجة من السياق المطلق «لعله» «معادلات الرياضية» لكن اذا كانت القضية قصيدة العلاقة مع الواقع (لحمل «حركة» synthetic تعماً للمصطلحات المنطقية المتخصصة)، فان هذه العلاقة حاصصة للتحكم والسيطرة من حيث صحتها (truthfulness) «الرياضية» و«معنى الرياضية» في حكم مركب تعماً لمصطلحات الوصفيين المطلقين) وعلى انقيص من هذا، فإن مسألة الصدق لا معنى لها على لاصلاق في الشعر حيث يسود الوظيفية الخيالية فيها «يعني» المنطوق لذلك الواقع الذي بشكل موضوعه المباشر بل طقم جميع الوقائع (realities)، الكون بأكمله و - بشكل أكثر دقة - الحرية الوحدية لكنه لمؤلف أو، بالأحرى، بملرك المتصور (perceiver) وهكذا يبرهن عدم ملاؤم التوجه الخيالي نحو التعبير مع التوجه المطلق نحو التعبير بطريقتين مختلفتين لا بالاشارة الى مفهوم اللمة فقط، بل بالاشارة الى مفهوم التوجه ذاته أيضاً

بعد هذا الاستطرد دعنا بعد الآن الى اللغة الشعرية

إن كون الاشياء الشعري له غاية هي التعبير نفسه لا يحرم اللغة الشعرية من الأهمية العملية، بل ان اللمة الشعرية بالصبط بسبب من «توجهها اندائي» خيالي أكثر ملائمة من اللغات الوظيفية الأخرى للقيام دائماً بحديث موقف الانسان من اللغة، ومن العلاقة بين اللمة والواقع، ولكي تجلوا دائماً

بطرفي حديقة التأليف الداخلي للعلامة اللعوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها وليس طبعان الوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية حصرياً بالطبع. هناك صراع دائم وتوتر دائم بين التوجه الذاتي والتوصيل بحيث أن اللغة الشعرية، رغم أنها تقف بقيصاً لبعض الوظائف الأخرى في توجهها الذاتي، لا تكون معصولة عن هذه الألعاب بحدود غير قابلة للتجاوز، فهي، بعد كل حساب، لا تعتك إلا القليل من وسائلها الدعوية خاصة أو ما يسمى (poeticisms) «العناصر الشعرية» والتي هي في الغالب معجمية لكن قد تكون أحياناً مورفولوجية (تشكيلية) أو تركيبية (syntactic) واللغة الشعرية، بشكل عام، تحتاج من المحزون الذي تقدمه مستويات أخرى من اللغة أحياناً منها في كثير من الحالات وسائل تعبير محددة تكون في الاستخدام العادي مقصورة على مستوى لغوي واحد وذلك يميز اللغة الشعرية عن المستويات الدعوية الأخرى ويربطها بها في الوقت نفسه بشكل دقيق بأن يصبح المتوسط لعلاقتها التفاعلية ولاحتراقها المبادلة ذلك أن هذه المستويات، كقاعدة، لا تنحصر إلا ووسائلها الخاصة - باستثناء حصصها اللعوية المشتركة طبعاً

على أية حال، ثمة بين اللغات الوظيفية لغة واحدة تكون اللغة الشعرية وثيقة الصلة بها بشكل خاص، هي اللغة الأدبية. إن الشعر واللغة الشعرية طبعاً، لا يجدان صعوبة في الوجود في الألعاب العمومية التي تفتقر إلى شكل أدبي أو في البنى الدعوية التي لا شأن لها باللغة الأدبية (قدن مثلاً مع الشعر الشعبي) لكن في ما يسمى «الشعر المصطنع» تكون الصلة بين اللغة الشعرية والأدبية وثيقة إلى درجة أن الأمثلة المقتاة في المعاجم وكتب النحو التي تفسر اللغة الأدبية مثلاً مأخوذة في الغالب من أعمال شعرية ترى أي صلة هي هذه الصلة؟

يوضح الباحثون هذه الصلة أحياناً بمناقشة اللغة الشعرية بوصفها أحد تنوعات اللغة الأدبية توسيعاً بحكمه الأطوار العام لهذه البنية العليا ويتصور دعاة النقاء، بشكل خاص، التوسيع بين اللغتين الشعرية والأدبية بالطريقة التالية فهم يظهرون اللغة الأدبية من جميع العناصر العربية عليها، لا الأحيائية منها فقط، بل العناصر المحلية أيضاً التي لا تطرد مع معيار اللغة الأدبية بيد أنهم إذا حاولوا أيضاً أن يحصروا اللغة الشعرية للتهذيب بالطريقة نفسها، فإن قدراً كبيراً من وسائلها الميم سيدوي بطرحهم انتهاكاً عشوائياً لنقاء اللعوي، بالوسط لأن الانحصار ضمن صناع محدد من السبل الدعوية أمر غريب على الشعر

ومن هنا [يشأ] الصراع بين شعراء ودعاة النقاء حول حق حرية الأبداع من جهة، وحول تقييدها، من جهة أخرى ولقد عانينا حملة كهذه في بلادنا منذ زمن ليس بالبعيد ولذلك كنه، فإن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة الأدبية جلي تماماً غير أن الفرق لا يمثل انتقاصاً من قيمة الصلة الوشيجة بينهما التي تمثل في حقيقة أنه حتى حين ينتهك الشعر معيار اللغة الأدبية بأكثر الصور حنريه، فإن هذه الأخيرة تشكل الخلفية التي يتم تصور الجانب اللعوي من العمل الشعري صدها [بالنسب إليها]، وإن الانحرافات (deviations) من الاستخدام الأدبي هي بالوسط ما يشر في الشعر كوسائل ممة (artistic devices) ولا ينطبق هذا على أي مستوى آخر من مستويات اللغة (الوظيفية، الاجتماعية الخ)، حتى على ذلك المستوى الذي يحتاج منه الشعر أعظم امتياز في لحظة معينة وعلى سبل المثال، إن لعصائد المكتوبة سعة فئة متميزة أو همة (محلية) قد تعتبر متميزة إلى

الشعر «المصطليح»، لكن اللغة الادبية تظل حتمياً الفعلية، رغم ان هذه القصائد تنتهك معياره بصورة جذرية. أما اللغة الشعرية، فان علاقتها بالحكمة باللغة الادبية تتحلل في التأثير الذي يمارسه الشعر على تطور المعيار الادبي. ولا يصل هذا التأثير طبعاً، درجة أن كل ما يدعه الشعر، على مستوى اللغة، يصبح بصورة فورية وآلية جزءاً من المعيار الادبي، بل ان اكثر تكرارات الشعر للعوية صدماً وطرافة، أي المستحدثات اللفظية (neo-logisms) هي بالوسط اكثر ما يكتب حذوراً في اللغة الادبية بدرجة. فاللغة الشعرية تترك أذع آثارها على بنية الانشاء (discourse)، مثلاً، بترويد الاستخدام، لادبي بعبارة جديدة، وبأنماط جديدة من البنى الدلالية للحكمة، وهكذا. ثم ان تأثير اللغة الشعرية على اللغة الادبية يتفاوت من مرحلة الى مرحلة، هكذا نجد في بلادس، مثلاً، أن هذا التأثير كان على أشده في مرحلة الاسعاث القومي حين بدأ مشروع واعٍ لاعادة بناء متقصدة للمعيار الادبي، وان حقيقة كون إعادة البناء هذه قد بدأت بترجمات يونيمان (Jungmann) الشعرية لأمر سطحي في ذاته. وإن ما يبدو تعبيراً ثورياً من منظور اللغة الادبية هو وسيلة فنية بسيطة في الشعر، ومن جهة ثانية، في مرات كثيرة يكون شكل اسلوبي معين، يبدو شديداً الفردية والشذوذ من منظور لشعر، شيئاً مطرداً تماماً من وجهة نظر المعيار الادبي المعاصر. ولقد برهن بي. هافرنك (B Havranek) السلامة الجوهرية هذا [المبدأ] على أساس اللغة الشعرية عند ماشا (Macha).

لقد وثقنا [عينا سن] موقع اندعة الشعرية ضمن لنظام المعوي الكلي. أما الآن فان علينا أن نمحّص (هذا الموقع) من الجانب المصاد؛ أي أنه يعني علينا أن نكرس اهتماماً لمكانة اللغة ضمن العمل الشعري. ما هي اللغة في الشعر؟ إنها مادة مثل المعدن والحجر في النحت، مثل اللون وماده المستوى لتصويري في الرسم، وهكذا. وألغة، أيضاً، تدخل العمل الفني من الخارج كظاهرة متركة حسباً من أجل أن تعدو آلة للسياق اللامادية للعمل؛ واللغة في العمل الفني تخضع أيضاً للإحكام والإتقان، ولإعادة التنظيم من أجل هذا الغرض. لكن، رغم ذلك، ثمة فرق لا يستهان به بين المواد الصلبة الأخرى واللغة. إن الحجر، والمعدن، واللون، وما شابهها تدخل الفن بوصفها مجرد ظواهر طبيعية تكسب طبيعة سياقية (semiotic) في لمن فقط، فتدأ «تعي» شيئاً ما؛ أما اللغة فهي في عين جوهرها علامة [قائمة]؛ وحتى الظواهر الطبيعية نفسها التي هي أساس اللغة، أي الصوت الانساني، تصدر عن أحهره النطق المشكلة هذا الغرض. ولا يقارب اللغة كإداة مية في طبيعتها السياقية سوى مادة الموسيقى. لعبة؛ وهي أيضاً ليست مجرد صوت طبيعي بل هي مكون في نظام معي (مصحح لا نفهمها إلا من حيث هي جزء من نظام معي). واللغة الموسيقية هي كذلك، إلى حد ما، مستمدة عن تحفقه الصوتي؛ فالموسيقيون المذرمون بوسعهم أن يقرأوا نصاً موسيقياً بصمت تماماً كما يستطيع قارئ أن يقرأ كتاباً.

لكن اللعبة، على خلاف مع اللغة، تقتصر في وجودها بصورة كلية تقريباً على الموسيقى؛ والطبيعة، مع استثناءات قابله للاهمال، لا تمتلك سمات (وتقتبس عادة لعبة كتابان الرمال المرتقة المتناهية مثلاً مريداً تعريفاً على اللعبة الطبيعية) ولا تظهر سمات، خارج مجال الموسيقى، إلا على المواقف الناتجة للنشاط الانساني ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً به، وكذا هي الحال، مثلاً، في إشارات القرون [خيوانية]. ولذلك، فإن لعبة ليست متجددة في الممارسة الوحدوية ولا تصبح أداة لحمل معنى معين.

إن معنى «نعم» (ميلودي) موسيقي ما يعني مجرد نية ليس لها حصيصة كيفية محددة، نية قادرة على امتصاص عدد من المعاني المحسوسة يكاد يكون دون حدود. أما اللغة فإنها، على النقيض من ذلك، توحد وتعمل حارج الشعر بوصفها أعظم أنظمه العلامات أهمية، بوصفها علامة (karesoxnv). وهي تشكل، سمست لتعايش الأساني وتنظم موقف الأساس من كلا الواقع والمجتمع

ومن هنا فإن اللغة، على خلاف مع مواد البحث والرسم، لها طبيعة سييائية تكون، على أساس منها، ذات استقلال نسبي عن الإدراك الحسي. ولذلك فإن الشعر لا يستهوي [ويشوحه] مباشرة إلى أي حاسة إنسانية (إذا تجاوزنا، طعماً، تحفقه الصوتي الذي هو، من وجهة نظر فنية، موضوع فن خاص هو الإلقاء) بل بصورة غير مباشرة إلى الخواص جميعاً وعلى خلاف مع الموسيقى، تلك اللغة أبعد وجوداً وتأثيراً خارج مجال الفن تدين سبها إلى تحديثيتها السيميائية وإلى اتصالها الوثيق مع سياقات الحياة الإنسانية اليومية. ولذلك، فإذا محدنا ميراث اللغة كإداة فنية، فإن علينا ألا نسي، مع ذلك، نقاط صعبها. والرئيسية بين هذه لنقاط هي أن العمل الشعري الذي يقوم على اللغة، وهي ظاهرة متعيرة تاريخياً، أكثر عرضة للتغيرات بعد اكتماله من الأعمال في الصور الأخرى. ويمكن لسينه الفنية أن تحلحل بوصفها بل حتى أن تنكسر نتيجة لتطور اللاحق للغة. فم كان في يه لشاعر أن يكون عملاً مؤثراً جمالياتياً يمكن أن يفقد تأثيره، في حين أن عاصر كانت قد بقيت أصلاً دون أن تمسها نية الشاعر الفنية قد تكتسب تأثيرية جمالياتية

تحدث أحواله الأولى إذا أصبح تحول قصدي جمالياتياً لمكون معوي ما استخداماً شائعاً، أما الثانية فتحدث إذا أصبح الاستخدام الشائع في مرحلة الشاعر يبدو شيئاً غير عادي أو جازقاً، بسب الحساسية المعوية المتعيرة. وبفظة الصحف الثانية لئمة كإداة شعرية هي أنها تقصر العمل الشعري على أعضاء مجتمع معوي معين. فالعمل الشعري لا وجود له بالنسبة للذين لا يعرفون لغته، وهو لا يصح في المتدور إلا بصورة ناقصة قاصرة حتى لأولئك الذين يعرفون لغته لكنهم لا يعرفونها كلعنتهم الأم وما يعنيه هذا هو أنهم لا يمتلكون الثروة الكاملة من الترابطات التي تربط بوشائحها بين كلمات وأشكال اللغة المعين وبينها وبين الواقع. ويقدر ما يؤكد الحجاب الدعوي نفسه في عمل شعري، بقدر ما يكون مشدوداً إلى لغة قومية ما، ومن هنا تأتي صعوبة ترجمة، بل عدم قابلية ترجمة، أعمال شعرية معينة، ويشكل خاص الأعمال الغائية (lync)

ولذلك فإن اللغة الشعرية - كما هي كل لغة وطبيعة، بعد كل حساب - متجلدة في نظام لغة قومية معينة ما. وإن لهذه الحقيقة، رغم وضوحها البادي، عواقب هامة لم تصبح حتى عهد قريب جليلة حتى للمسافرين حول الشعر ومؤرخي الأدب. وتبع هذه العواقب من حقيقة أن وسيلة شعرية ما تكتسب خصائص في لغة أولى تتميز تميراً كلياً عن تلك التي تمتلكها في لغات أخرى بسب اختلاف طبيعة كل من هذه اللغات عن غيرها. وإن بوصفها أن يقتبس أمثلة لا تحصى من الدراسات التي تمت خلال السنوات القليلة الماضية، لكنا سنكتفي بمثل واحد مأخوذ من كتاب ياكوبس أسس الشعر التشيكي. لقد ترجم أي في يونج (A V Jung) قصيدة بوشكين ذات البحر التروكي الرباعي (tetrametre) «Burja magloju nebo kroet» إلى التشيكية ترجمة حرفية (كدمه لكلمة) «Boure mlhou nebe Kryje» («العاصفة تغطي السماء بالصباب»)، بيد أن الصيغة التشيكية

تختلف احتلاماً بالمأ عن الروسية، من جهة أولى من حيث الكم (والكم هو مكون السر في الروسية لكنه حر [من السر] في التشيكية)؛ ومن جهة ثانية، في كون التطابق الدقيق بين حدود المعجلة وحدود الكلمة الذي يحدث هنا أمراً شائعاً جداً في التشيكية فالسر الذي يجمع فيها على المقطع الأول، لكنه نادر نسبياً في لروسية ذات السر الحر وهو لذلك فعال على صعيد الترجيح الصوري onomatopoeically في البيت المناقش ويحدثه هذا الاعتماد من قبل التمرير الشعري عن طبيعة نظام لعوي ما في حالات أخرى أيضاً ومن هنا، فإن الحركات الأدبية الأوروبية (التي تنتشر في بلدان أوروبية متعددة)، كالرمزية، والمستقبلية، وغيرهما، يمكن أن تحقق في تطبيقها للمتطلبات الرباعية ذاتها في لغات مختلفة نتائج متباينة نسبياً نادرراً فيها بينها في أدب اللغات القومية المعروفة؛ إن الرمزية التشيكية، في الجوهر، ظاهرة مختلفة وذات دلالة [وأهمية] مختلفة في التطور الأدبي المحلي عن الرمزية الفرنسية، على صيل المثال، في فرنسا، والرمزية الروسية في روسيا، رغم أن الأفكار النظرية للرميزين أنفسهم متشابهة جداً عبر أوروبا كلها. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا يكشف التطور الأدبي الأوروبي، حتى في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهما مرحلة من التفاعل العالمي العظيم، عن درجة أعلى بكثير من الانحياز عما يكشف عنه التطور في الرسم، مثلاً، أو الهندسة في هذه المرحلة ذاتها

تنشر هذه الدراسة بالاتفاق مع الرميطة «المهد» - عمان



بصم الدكتور
ثابت بداري

في المذهب الادبي

الادب العربي بين حلمات المدارس
لانية التسلسل ، اذ ان هذا الانتقال
دليل على حيوية الادب لقريبه
وازدهار الفكر فيها ١٢ .

وعلى ذلك ، يمكن القول بأن
المذهب الادبي ينشأ عن عوامل
فكرية وبداية وجماعية ، بعضها
ايها مظهر اجتماعي واخرها
يقسم لهذا المذهب او ذلك ، وأنه
ينشأ في اي مكان متى توافرت هذه
العوامل . ومن ثم يقول : ان الادب
العربي يمكنه ان يشهد نهوضه هذا
لمذهب او ذلك في الوقت المناسب ،
بعض النظر عن الاطلاق عليه في

ليس بمفروضة عليهم مرصا . وإنما
هي مادرة من اقتناعهم ولانهم لروح
مصرهم ، وابصارهم برسالتهم الانسانية
منه ١١ .

وتاريخ المذهب الادبي يترك على
ه لا قيمة للحديث عن جمهور او
طبعة ، ولكن القيمة الحقيقية في
الحديث الى ذلك الجمهور ، او تلك
الطبقة حين يهتف الوعي الانساني
فيها ، ويتطلع الى ميل حقوقه ، ومن
هنا كان المذهب الادبي ضرورة من
ضرورات كل عصر ادبي ناهض يتطلع
جمهوره الى عادات انسانية او قومية ،
وهذا نفسه هو الذي يفسر نقال

تأمل التناج الانسي لمذهب ما ،
بجده يفرح تصاميمه من المبادئ
والانس الفنية الخاصة بهذا المذهب ،
وعده الانس والمادي يدعو اليها
البناء ، ويلتزم بها الاناء في مناجيم ،
وهي برمت هذا الانب بمطالب العصر
وبيرامه الفكرية . والواقع ان كل
مذهب ادبي يمثل روح العصر الذي
نشأ فيه ، وهو بمثابة سيار عام فريضة
العصر على صهوة ادبائه كي يستحيوا
لمطالبه ، ويقودوا قدراته ، ويبدوروا
مثله . ويشاركوا في وجوده نشاطه
الانسانية . ومن ثم فان هذه المذاهب
الانسية تدعى دعائها ومثليها ، الحقيقيين

الآثار الأدبية الاحسية .

ومن أهم المذاهب التي عرفت في الأدب العربية وتأثر بها دينا العربي وظهرت فيه ، هي : الكلاسيكية والرومانتيكية والبرسنة والرمزية والواقعية والطبيعية والسريرية .

أما المذهب الكلاسيكي ، فقد سيطر على الأديب الأوربي منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر أو يريده ، وهو مذهب يقوم على محاكاة أدب الماضي من اليونان والرومان ، الأمر الذي أدى إلى لعبادة الصنعة وأهمها الطبع والعبقرية ، والبعد عن العواطف الطبيعية والاحسة الصالحة ، فكثر النشر ، وضعف الشعر . وكان الأدب الكلاسيكي موضوعيا أكثر منه ذاتيا ، لأنه يهتم بالقضايا العامة ، والحقائق المحددة ، ويهمل المشاعر الفردية ، ويهدف إلى غاية خلقه في كل لون من ألوان الأدب ، وينتجه إلى أصحاب السلطان ، وفي ذلك من التمسك والتكلف ومراعاة ألقام ما يفرضي بالآداب إلى الكساد والجمود . وقد هتم الأديب « الكلاسيكي » بحياة المدن ، وأهمل حياة الريف والطبيعة ، وعمل فيه الوصف ، وإن وجد فهو وصف موضوعي علم لا أثر فيه لذات الشاعر ومشاعره ، ولا أثر فيه لمصنع البكائي ولخصائص المحلية (١٣) .

ولا شك في أن نظام الاتطاع واسرق أدبي ساد المجتمعات الأوربية في ذلك الوقت ، وهو نظام يقوم على التسلط وتوطيد عقدة الولاء للامير ونظمته ذات السلطان ، كان من أسباب الرعة « الكلاسيكية » الأوربية (١٤) .

ونتيجة لضيوع الإتياع والتقليد واعتماد الصنعة والبعد عن العواطف الذاتية ، ارتفعت طموال القرن الثامن عشر صيد صيد تشكو تدهور أشعر . وقد لاحظ

« انكلاسيكيون » أنفسهم هذا ، وراوا أن هذا لشكل من أشكال التعبير قد مضى زمنه ، وأنه يجب من الآن فصاعدا أن يترك مكانه فنثر ، وكان « بوب » يعين أنه يجب أن يميز بين الشاعر والنظم ، وبخاصة بعد ما أبشر نوع من الشعر تكثر فيه الأفكار ولا توجد به الصور الشعرية (١٥) . ورأى الشاعر ضحيا في ذلك العصر شيوع اسرعات لعقله والندية بسبب التقدم الصناعي ، وظهور الحركات الفلسفية والفكرية عند أمثال « فولتير » و « لوك » و « بيوتن » و « هيوم » الذين دعوا إلى تحديد لعقل وتقليد (١٦) .

وكان لا بد من ظهور تيار مضاد لهذا التيار العقلي « الكلاسيكي » ، وبخاصة بعد ظهور الطليقة الموسطة التي حلتها الثورة الصناعية والنهضة الاقتصادية ، والتي أرادت أن تمت وجودها في شتى الميادين ، وجعلت اليها ليفخرين والأدب المعجود عن مصلحتها وإلجائها بحق الذاتيين وانعكاسه . فكان أدب جديدي ينسج بالمرء ومشاعره ، ويهتم بمشكلات الطبقة « البرجوازية » الناشئة ، يعتقد بمعايير الشخصية والخيال الطبيعي ، ويلوذ بالطبيعة ، وبررت الرعة « الرومانسيكية » المثيرة على الأنواع والمحاكاة ، وأدب العقل . وكان الأدب « الرومانسيكي » دافيا في طابعه ، ولكنه كان اجتماعيا ثوريا في نتائجه وعيانه عن طريق الوعي لكأن لدى الكتاب والمفكر باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم فحصل الأهداف التي وصعها هؤلاء مصب أعينهم بالتوجه إلى جمهورهم « البرجوازي » نشدانا لأقرب حقوته لتأنيته (١٧) .

بيد أن هناك يوما آخر من « الرومانتيكية » ، وهو انشوع المسلي الذي يقود الناس إلى التكمير في جوانب الداخلية ، ويشعلهم بمشكلات لا حل لها إلا بالفنيل والبحث العلمي .

وفي هذا انشوع تنضم الفردية ، وتسطر « إلنا » على كل اتجاهات الحياة ، وتحثني شخصية لأديب لمتده جلسة بعد النظر نميحة لانباسه في خرافات طبقة وانحرافه وبهرها ، وانحلال محتضه (١٨) .

و « الرومانتيكيون » يهتمون بالحقيقة ، ولكنها ليست لحقيقة التي تواضع عليها الناس . أنهم يريدونها عطية سامية ، ومن ثم يختارون موضوعاتهم وأبطالهم من تصورهم الخيالي للحياة الماضية ، أو من خلال المعلم المثالي . أما الواقعيون فيختارون موضوعاتهم من الحياة اليومية ، ويحددون أبطالهم من ملية الناس . والحقيقة « الرومانتيكية » ذات طابع ذاتي ، لأنها أسرة صال الأديب وعاطفه المشوبة ، وهي تختلف عن الحقيقة « الكلاسيكية » المحددة التي قد تظهر في بعض اشعار « الكلاسيكيين » المسرحية والوجدانية . على قلة شعرهم الوجداني ، وذلك عندما يلعب الخيال والشعور دورها في هذه الأشعار ، إلا أن هذه للحقيقة الفردية « الكلاسيكية » لا تستمد من حقائق النفس سيق عيب . وتحث هذه الحقيقة « الكلاسيكية » بدورف من الحقيقة الواقعية . ففي الوقت الذي نمص فيه التحليل « الكلاسيكي » عن الزمان والمكان ، لأن نمس المسود تفسر في رأي « الكلاسيكيين » بمعرفه فرد آخر ، يرى الواقعيون أن الفكر لا يفسر بالفكر وحده ، لاتصله بالجهاز العصبي والجسم معا ، وهو متأثر بما يطرا عليهم من عوارض ، وما ستران به من أحداث . ومن هنا كان الأدب الواقعي الفرنسي دراسه عميقة لنسبه والمصحب والرهبا في تكوين الإنسان . ورأينا « بلراك » و « فلوير » يحدثاننا عن ماضي أبطالهم ومدمهم وأسرههم ليسها لجرأ في تحسهم ومسير أعوارهم (١٩) .

وقد نشأت هذه الواقعية في جوانب منتصف لقرن التاسع عشر عندما أحدثت فلسفة أوبسليه محل لفهم النفسية الطبيعية التي كانت دعاية « الرومانتيك » ، وهو تصور تصانها لفلسفة الوضعية والبحريية ان لمعرفة انتمرة هي معرفة انماثق وحدها ، وأن العلوم البحرية هي التي تمينا ماعارم البقية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتمد من الخطأ - في انفسه والعلم - لا معكومه الذات على التجربة ، ويتحلى عن جميع أفكاره الذاتية لسانه ، وأن الانسان في ذاتها لا يمكن ادراكها ، لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ، ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات ، وفي العصر نفسه موطنت الثقة في العلم ، وانه سيحل مشكلات الاسانبة ، وسارت الحركة الاشتراكية نحو الحق في بضع ضائق به بعض الانبياء ، منحوا بصرمون عن التوجه الى سواد الشعب حيث منيم عقلية الدماء ، وفي الوقت نفسه كانت طبقة العمال قد أحدثت الازمات ، وتبلورت حاجاتها ، فكانت في حالة توقع لاداء الادب رسائلها والتعبير عن مطالبها ، فوثق بها حن كتاب العصر ، وتوجهوا اليها . ومن هنا ظهر في هذه الفترة اتجاهان افسان متقابلان هب : الرئاسية التي تدعى الى استقلال الفس ، تعبیر عن مسخطها على لعمر واندماها الذين يعجزون عن فهم الفن الرابع ، والواقعية التي تعنى بالواقع وتكشف عن عيوبه . وقد عنيت « الرئاسية » بالشعر ، في حين عيب الواقعية بالنثر .

وتتقدم العلوم وتطور التقسيم العلمي فنجحت الواقعية الفرنسية الى جسميه ، ولتأثر « الرئاسية » بالواقعية والطبيعية بالهضة العلمية وللعلمية الوضعية كثر توجوه الفلسفة افسانية بينها . ففيها جميع الدعوى

الى موضوعيه النبعة في الادب ، والملاحظة الدقيقة لصور الانشاء الخارجة عن نطاق الذات ، والفلسفة المتناقضة بين الحياة مع انقائه اكبره في العلم .

على أن بين الواقعية والطبيعية من ناحية ، و « الرئاسية » من ناحية أخرى ، مروقاً جوهريه يتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاليه . فعلى حين اقتصرت « الرئاسية » بالشعر امبائي ، اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيين على القصة والمرحمة ، وكان جمهور « الرئاسيين » ممن يرقون الى تنويع الشعر الغنائي في اسبى صورة ابغى ما يحتوي من مثل اسانية وصور طبيعية يستحسنها القاري من تلقاء نفسه ، في حين كان جمهور الواقعيين والعلميين ممثلاً في انبسه « النور حواره » لوصف ما فيها من شر وادواء اجتماعية ، او في طبقة العمال بوصف ما هم عليه من بؤس ، ونشأ ذل حقوقهم الإنسانية (١٢) .

ومثل الظهير المتكبر للواقعية انطب من غرئب الى اقتصار اوروبا ، ماصطفي في كل قطر جمعة خاصة . وفي روسيا تحولت الواقعية لاسى وامية اشتراكية ننتجة الفلسفة المادية ، وتطور الثورة الاشتراكية وهي تدعو الى انصاف الكادحين من اعمال وافلاحي ، وتشر بالمعدالة الاجتماعية ، وتدعم مبادئ الثورة الاشتراكية ، وتؤمن بالانسان ، ومبدأ النور الى الافضل ، ومن ثم علب عليها التناؤل ، وسفصل فيها الموب في الصفحات التالية ان شاء الله .

ومن الحدير بالفكر أن الفرنسية « الرئاسية » لم تعب صويلاً ، لانها قصرت مهاب على تصوير الحياه الواقعية في لوحات رائعة ولكنها جامدة ، علب ذات لانيب ، فعلا على أن العلم والفلسفة الوضعية عجزاً عن تفسير الكون بكنيته ،

والاشبه بمجملها ، بحيث ان عوالم أخرى من المعرفة عانت عن المنطق والعلم ، وشعر المكرون ان وراء الامكان الاجنبي مرا لم يكتشف ، ومجهولاً لم يسكنه ، والى جانب هذه النزعة نحو المجهول ادلى علم « النفس » بأن في الانسان حالتين : وعنه يدركها النفس ، وغير واعيه قصر اسفل عنها ، وقد تكون هذه الراوية من الانسلى هي الحقيقة . وقد يكون لوقع الموضوعي سراجاً ، ثم ان الموه « اللاواعيه » هي التي تصير اعمالنا وتحدد تصرفاتنا من حيث لا ندري . ومن هنا نشأ مذهب حديث وهو « الرمزية » بغير عور الذات ، و « اللاوعي » ويحسب الواسع (١٢)

والرمزية تنصل «الرومانتيكية» في الحديث عن الذات ، وأن كان « الرومانتيكيون » يصلون انفسهم بالحياة ، في حين منوغل الرمزويون في تحريتهم داخل حقل الفن وحده ، كب أن « الرومانتيكيين » ينورون على اجتماعاتهم ، ولكن لرمزيين يعزلونها وهكذا كانت الرمزية العربية مدها بطرفاً ثلثاً عنى كل ما يمت الى الفن بصفة ، مثحوب مائدي العربية ، شادا في صورة واحاياته واهدله (١٣) .

وننتجة لاهمال الرمزية الجمهور واحاها الى لصمود ، مصلاً على ظروف الحرب اسالية الاولى ، نشأت « السريالية » التي تعد سلفة اجتماعية بشعر الغنائي ، وتكها اطلعت سراج الخيال من كل قيد ، وأحدثت تعبر عن « اللا شعور » ، وحجتها في ذلك أن عقل الانسان ومطقه هما اول عدو للفن ، لانهما يتنلان منكة الفهم بالحوال والتعبر بالحوال . وواصح انها محاولة للهرب من الواقع الى ما يسميه اصحابها فوق لوتع (١٤) .

اما الوجوديه ، مذهب متفرع من

المذهب الفوضوي الذي انتشر في روسيا خلال القرن الماضي ، ويرمي إلى تعظيم كل ما هو قائم ومحوه . ثم قامه الجديد على أساس التظيف ، فحطته الأساسية هي الهدم ثم البناء ، أو تحقيق الإنسان لوجوده بالتضام على كل ما يحول دون إزدهاره . ويختلف عن الواقعية في أن الأخيرة لا تؤمن إلا بالازدهار القائم على التطور ، ما يجدي يقوم على أساس سيقه ، وهو يسع منه ويسو على حاله حتى يستهلكه ويحل محله . وكل مرحلة انتقالية هي مرحلة تدميرية بالنسبة إلى وقتها ، ولا بد من أن يؤدي هدمها وتستفيد أغراضها قبل أن تقضي عليها المرحلة الجديدة ونحن محلها . من المذهب الوجودي يحد موضوعاته الأدبية والفنية من أعراض الفرد وبيئته وروايته . أب موضوعات المذهب الآخر محبته من واقع حياة الجموع لمجاهدة في سبيل استم (١٥) ، ذلك لأن الوجوديين يرون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل ويصورها دائما من محقق . وهو لا يمي عدد القيم إلا إذا كان منجزا في وسط مصمم هو فيه من طبقته أو مثله بمشهود ، ولكنه في الوقت نفسه قادر على أنه لا يكون تراجعا حق لثورة إلا في جهود الانتسابية المشتركة مع سرائه من أمته أو طبقته والا كثر متمرزا ، وليس العرض من الوعي بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد أي تغير الموقف ، والا كانت حرية سلبية دائمة . وليس الكاتب عند الوجوديين إنسانا معطويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردي ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذي يعيش فيه ، وعمله الأدبي ذو هدف في ذلك العالم لذي يحيا فيه ، لأنه براة لفترة زمنية بين غيرها وعي الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعي الوجودي الحق المتمد به عندهم . وهذا الوجود لا

سحق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد . مع ذلك - من التزام الكاتب في صراع يستجيب فيه لمسا بوجهه عصره أنه من مسائل هي مثار القلق في العصر ، ومبعث الألم والأمل فيه (١٦) . وبعد : من الشعراء والكاتبين الذين يدينون بالوجودية و « السريالية » وانثارية وما شاكلها لا يسألون أنفسهم عن حقيقة تواقع ، ولا يشعرون به ، فكل ما يعينهم منه هو أثره ، هو الصورة المنعكسة منه على نفوسهم وأدهانهم . أما مطاقه هذه الصورة أنه ملاعبيهم في شيء ، أن الحقيقة عندهم هي المائيه في أدهم ، و المستله في وحدهم ، وليس ثمة حقيقة غيرها . ولكن لنفهم العسى يخصص تلك المذهب المسماة التي تتكرر وجود الواقع المادي ، أو مرآة مطلقا للصورة المطبقة فيه في ذهننا ، وهو أي التقدم العلمي ، يقيم على بر الأيام بذهاب الحقيقة فاطحة من لعالم المادي الوجود خارج الدهن بطابق لصورته التي تمثلها ، ثم من الطبيعة فبحث عيني الإنسان لسيبها بهب على حقيقتها . وهذا أيضا خنت مائر حواسه ، ولولا أن الإنسان استطاع بحواسه أن يرى الوجود على حقيقته لبعط مبه حط عشواء ، ولما وقع في ماعيه الدسوة كل هذ النومي ، ولولا أن السائق يرى نور الانسرد على حقيقته لاصطدم قطاره وبهشم من أول رحله . لقد فتحت الشعوب عينيها ، وأرادت أن ترى الحقيقة مرآة ، وأرادت أن تترك أسباب شغائها مأدركتها ، وأن تعرف مسمي شغائهما فعرفتهم ، وهبعت أن يستطيع أحد أمثال عشوة الجهل على عينيها مره أخرى ، وتبويه الحقيقة عليها ، وأرجاعها إلى عصر الظلمات (١٧) . فكل الأدب أو واقعي خير مبعوع أجال الشعوب في الحرية والتقدم

والرحاء ، وهو ما سنحصل فيه لقول ر شاء الله . أما عن موقف أدب العربي من هذه المذاهب لأدبية فواضح أنه لم يتم في أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب على حسب ما شرحنا لها من معنى ، فلم يكن يعنى ثقافتنا في القديم بوحدة العمل الأدبي من المادية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمتنوع مكرب وعلميا (١٨) . كما « كان أدب العربي القديم بوجه علم أدبا بلاطع يمشي في ظلال الملوك والأمراء . واتخذ الأدب - شعراء وكتاب - وسيلة للارتقاء وكسب الجواهر النفود . فلم يكن الأدب حرا في أن يكون نفسه وفي أن يفرق في الذاتية ، ومهما مكن من شيء فإن الأدب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع وما يدور فيه من أحداث سياسية واجتماعية ، و ن كن كثيرا ما نسمع في عاينته التي شددت من صلاته الاجتماعية ، نيمد إلى الملق وأرصاء كبرياء الأمراء والعظماء طبعها في المال ، وقليلا ما يسلو في عاينته بوجه المجتمع ويرشده إلى الخير » (١٩) . وبمضان النظر في الأدب العربي القديم يمكن أن نقف على ما يشبه المذهب الفنية . ففي أكتابه مثلا مذهب « عبد الحميد » ومذهب « ابن المقفع » و « لبحظه » و « ابن العسديد » و « القاضي الفضل » ، وفي الشعر نلقه على مذاهب المصنفين والمصنفين والحكام والمصنفين ، والمعنيين بالأسلوب والمصنفين بالمعنى (٢٠) . كما عرف النقد القديم مذهب القدماء ومذهب المحدثين (٢١) . وقد افرد الدكتور « شوقي خيف » كتابين كبيرين بحث فيهما مذاهب النثر والشعر الفنية في الأدب العربي القديم ، هما : « النثر ومذاهبه في الشعر العربي » و « النثر ومذاهبه في النثر العربي » ، وانتهى الاستدراك المذكور إلى أنه لا يوجد تحديد واسع في أدبنا العربي ، وأن

بما صانه من بطور كان في الصنائه
نصفه ، أي في لمن أخلص وما
يربط به من مصطحاب ومالذ (٢٢).
وقد حاول بعض الباحثين اصفاء
صحة المذاهب الأدبية بمفهومها
العربي على أبعد العربي القديم ،
تزعمو أن النزعة الرومانتيكية تغيب
عليه (٢٣) . وقد ناقشنا هذا الرأي
في رسالته المنجستيم ، وانتهينا إلى
أنها نزعات فردية لا تمثل أفعالها أو
مذهب (٢٤) ، ولا تستند إلى فلسفة
نوعية أو اجتماعية أو فكرية .

ويختلف الأمر كثيرا بالنسبة لأنما
العربي الحديث ، فقد توافرت العوامل
الفكرية والاجتماعية النافعة من
طروف أسبته العربية تستند لها الحالة
الإنسانية للشعب العربي ، الأمر
الذي هيا ظهور المذاهب الأدبية في
أبنا الحديث . مكثت الرومانتيكية
أو الإبداعية على أثر الكلاسيكية أو
الإنشائية التي سيطرت على أبنك
القديم موحه علم . وعندها أسربت
الرومانتيكيون في اجتراح الآلام
والهرب من مواجهة الواقع ومسيرة
أحداث أبنهم ، ظهرت الوعية بعد
الحرب المعينة الثانية ، حيث هو
الوعي القومي العربي ، واستغلال
كثير من الأفكار العربية ، وتوسع
لمكر العلمي ، فضلا على الاحتكاك
بشعر بأداب العرب والأشرف .

وقد أن يترك الحديث عن
المذهب الأدبي ، نجد أن يقول : أن
دوره المذاهب ليست مستقلة ككل
الاستقلال ، وإنما هي منذ خلقه
يستعني بعضها ببعض ، فالرومانتيكية
قد تستعني بالواقعية ، والكلاسيكية
قد تستعني بالواقعية ، ومفصلة
حلام الرومانتيكية وأن خالفها في
طريقه لتعبير . وقد تشعبت
الكلاسيكية بالرمزية من ناحية
الموضوع ، كما في شعر « مت.س. »
أبيوت . وقد تستعني الرومانتيكية
بالرمزية ، كما في شعر « ب.د.ح. » ،

وحسب سعيه إليه انماضه كـ
سعيه بالواقعية ، وميرج الحقيقي
بالحالي في سميته يطو على الحقيقة .
وقد جمع كبار الأدباء مثل « هيني »
و « تشيكوف » و « شكسبير » من
المذاهب المختلفة (٢٥) .

د. ثابت محمد مداري الربيعي

- (١) د. غنيم هلال - الأدب المقارن ط ٢
ص ٢٧١ + د. محمد مندور - في الأدب والنقد
ص ١٠٤ - ١٠٥
- (٢) د. غنيم هلال - مجلة الآداب يناير
١٩٦١ + داود حرص - الآداب - يوليو
١٩٥٢ .
- (٣) راجع في ذلك الأدب الفرنسي للحظ
ج ١ + تاريخ الأدب الفرنسي لآلسون ج ١
+ لويس عوض - الطبعة أبريل / ٥٩
+ المراجعة لعبد الحفيظ ص ٦٢ - ٧٢
+ البند الأدبي لخير أحمد ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٤) الأدب النثري عبر التاريخ - محمد
معد النوباسي ص ٦٨ - ٦٩ .

Le Romanisme de la littérature arabe
Européenne, van Tiesem , 14

The Romantic Poets p 27-29 (٥)

(٦) الرومانتيكية وأثرها في الشعر المعاصر
الحديث في الربع الأول من القرن العشرين
للمؤلف ص ٦٦ - ٦٧ « مخطوط » + د.
غنيم هلال - الآداب يناير ١٩٦١ ص ٩ .

(٨) د. احسان عباس - مجلة الآداب -
عدد ٢ مارس ١٩٥٤ ص ١٢ « مكتمل جوركي
مقدم » .

The problem of Style p 29-32 (٩)

+ غنيم هلال - مجلة المكتوف - عدد
٢٢ ص ١٩٤ « المدارس والمذاهب الأدبية
في فرنسا » + الرومانتيكية - د. هلال
غنيم ص ٧ - ٨ .

A history of western Literature (١٠)
p. 285-296.

+ د. غنيم هلال - الآداب - ص ٩ يناير
١٩٦١ « هل لدينا مذاهب أدبية » .

(١١) د. غنيم هلال - فلسفة الصورة في

شعر البرناسين - المجلد - العدد ٢٢ -
أغسطس / ١٩٥٩ .

(١٢) الرقعة والآب العربي الحديث - فطرس
غنطاس ١٨ .

(١٣) الرقعة في الأدب العربي - د. نرويش
ابجدي ص ٥٢٩ - ٥٤٠ .

(١٤) الاشتراكية والأدب - د. لويس عوض
ص ٢٥ - ٣٦ + د. غنيم هلال - حول
المعاني الشعر الفرنسي المعاصر - مجلة
الكتاب - العدد ٦ سبتمبر ١٩٦١ .

(١٥) الأسس العلمية للمذاهب الأدبية
والنقد - المجلد - العدد ٦ يونيو ١٩٥٧ -
الثوباني .

(١٦) النقد الأدبي الحديث - د. هلال ص
٢٤٦ - ٢٥٢ .

(١٧) الأدب النثري عبر التاريخ - ص ٥٢
- ٥٣ .

(١٨) د. هلال - الآداب يناير ١٩٦١ .

(١٩) الرقعة في الأدب العربي - ص
٥١ - ٥٢ .

(٢٠) مذاهب الأدب - غنيم ص ٢٥ .

(٢١) أبحاث من العصر ص ٢٢ + أصول
النقد الأدبي للكتاب ص ١١١ .

(٢٢) يراجع كتاب الدكتور شوقي شريف
« الفن والمذاهب في الشعر العربي » ص
٧ - ٨ وكتاب « الفن والمذاهب في الشعر
العربي » .

(٢٣) محمد روهي غنيم - مجلة الكتاب
سبتمبر ١٩٦٦ + د. لويس عوض - دراسات
في أدب الحديث ص ٢١ .

(٢٤) الرومانتيكية وأثرها في الشعر المعاصر
الحديث « مخطوط » ص ٢٠ - ٢١ .

(٢٥) تحليل الشعر الحديث على مذاهب الآداب

لغاضي + The problem of style p.
29-32 + The Literature of Germany
p. 191



في المعلقة أيضا

لأسناد عبد المتعال الصمدي

رأيت غزواً على مودة اليها سكرة رأيت فيها ، وأقول
رأى وزير حلو منصفهم أن يحسن رأي عام أودى معنى به فلا
يكون حديث فيه ، وقد اشتملت الكتابة في اسم والدهن والأدب
ولتاريخ من نحو خمس عشرة سنة ، وفي ذلك حصن الله آراء
كثيره جديدة جامعة جدتها ، ولم يحاول أحد في رأي منها
محول في رأي الجديد في المعلقة ، اللهم إلا ما كان من الأستاذ
الحبل أنصون الحبل فيما كان بين وبين الأستاذ ركة مباركة في
نقد تسمية العصر الأدبي قبل الإسلام باسم لعصر الجاهلي ، لأن
تسميته ديمة لأدوية ، وكان يبين في ذلك حين سمع هو من حب
ذلك الرأي من ومنه ، فذكر الأستاذ حسن أن هذا الرأي ليس
لي ولا له وفلاناً موقوف به ، فأما أنا فمفتي إليه فلم أجده
في ذلك شيئاً فاكنت في ذلك منه ، وأما الأستاذ فكأنه سكت
على ذلك ، وهو من عادة ألا يسكت عن شيء ، وألا يرضى

نكتب بوقعة بحلة المرحوم محمد بك تيمور في أوائل سنة ١٩٢١
فكانت سيدة قوية لم شو على كفاحها ، فأثرت في صحته ، ومن
ذلك الحين أصبح يميل إلى السرلة

ومع أن مصيبتة بعد بحلة هذا من كبر المعائب ما لم
تشف عن الكثرة على السكينة والبحث ، غير أن بوبات المرض كانت
تتناه بين أوجه وأخرى ، وخاصة في أعوامه الأخيرة وهو لم يرحم
نفسه ولم يشفق عليها

وفاته

في الساعة الرابعة من صبيحة يوم السبت ٢٧ ذي القعدة
سنة ١٣٤٨ ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٥ شغل إلى رحمه الله تعالى
فانطوى ذلك المثل العظيم ، وأعدت ذلك الركن الركن ، وكان له
دنه حرم وأسف حرمته من القلوب وقامت بالسكاء البيوت
بما لله وإيا إليه واحبور ، ودهى وقت العروب عمرة عائلته المحورة
لغير سيده الامام الشافعي ، رحمه الله وحبيب نرى تربيته

عن عبد الرزاق

بامرعه وهو مسيرم . وبطله رضى من ذلك ما رصيت به يحصى
لبر بن النبي تارعتا في ولد عند سليمان عليه السلام .

وكذلك هذا الرأي الذي أذهب إليه في المعلقة ليس هو
رأي الأستاذ بولادكه ، ولا رأي الأستاذ كيان هيار ، وإنما هو
توجه جديد لتسمية هذه القصائد باسم المعلقة أمح من توجيهها
ها ، أي في أن المعلقة اسم معمول مشتق من المتعدي بمعنى
لخصه أو الشرح أو الحب أو لتسع كما قال الشاعر

علقها عرباً وعلقت رجلاً عبرى وعلى أخرى ذلك الرجل
وكما يقولون فلان خلق علم في بحبه وبتبعه ، وعلق شركه ذلك
وما الأستاذ بولادكه فحاول أن يحمل اسم المعلقة معنى
جس . وهو معنى ليس بمعنى هذه التسمية عند من سمى هذه
القصائد قد سمى أي درجته خاصة بحب ، وهي محاولة خاطئة ، لأن
معنى المعنى المعنى معناه مشتبه لا يشق منها اسم معمول
هكذا (معلقة) . وفي معنى اسم المعنى من المصدر وما في
معناه ، وأما قول الأستاذ اسم المعنى يطلق على الشيء المعنى ،
وفي الذي يطلق عليه . لم نسق فقط فأخذت منها من الآخر
جداً وحطاً

وإذا كانت كبارها في يرى أن معلقة جمع معلقة بمعنى
انقلاده باسمهم سموها مصاً سموها معنى القعود أو القلائد
وهو مصاً توجيه خاطئ ، لأن كلمة معلقة تطلق على التهمة وعلى
المرأة انقلبه وهي التي ليست بذات زوج ولا معلقة وعلى غير
ذلك من أسود كثيرة وهي أشهر في المرأة لمعلقة^(١) من التهمة
والقلادة وتغيرها من كل ما سلق ولو كانوا يريدون هذا المعنى في
تسمية هذه القصائد بالمعلقة لسموها باسم القلائد كما سموها باسم
السموط حتى يكون هذا الاسم مصاً في ذلك المعنى ولا يشمل
معنى التهمة أو غيرها مما يصح أن يطلق عليه اسم المعلقة . وقد
جاد في الأساس أنه يقال أعلقت المعصص حملت له علاقة سبق
بها واشتقاق اسم المعلقة هذه القصائد من نحو هذا أحذر من
اشتقاقها من المعلقة بمعنى القلادة . وقد ذكر بعض شيوخ الأدب
ما يقرب من هذا في سبب تسمية تلك القصائد باسم المعلقة
فقال إن العرب لم تكن تكتب في ذلك ولم يكتب قبل القرن
(١) قال خال (ول تنظير أن تطولوا جده الباء وبو حرمته ملا
تقبلوا كل دليل فتدروها كالمعلقة)

فيها إلى أن يعود فيسألي عن النص الذي اهتمت عليه في أمر
يديم تلك السوق بعد علم القيل ، فيبحثني إلى أن أظله في ذلك على
كتاب مشهور مشهور هو كتاب « الوسيط » للأستاذين
الفاضلين الشيخ أحمد الأسكندري ، والشيخ مصطفى عاني ، وأني
أذكر ناقد رأيت نسا أقدم مما ذكره من النصوص التي ذكرها
في إثبات قدم سوق عكاظ

قلوا في تفسير مثل المشهور (الحديث ذو شجون) به
يضر في الحديث يتذكر به غيره ، أي ذو طرف يتصل ببعضها
ببعض ويؤدي بعضها إلى بعض ، والواحد شجون قاله ضبة بن أد
ابن طابخة بن إلياس بن مضر ، وقد تهرت إبل به فطها ، يباه
« سد وسيد » موجد سد مردها ، ومضى سعيد فلقية
الحارث بن كعب فأخذ منه رده وقتله واحتج حرمه على أبيه بل أن
وأي عكاظ فرأى ردى سعيد على الحارث فسأله عنها فأخبره بأنه
راحم على غلام فطلبها منه فأبى فقتله بسيفه ، فقال له ضبة :
أعصبيه شمر إليه فاني أظنه سادما ، فأعطاه له فهره في يده وقال :
(الحديث ذو شجون) ، ثم قتله به ، فقبل له بأضبة : أي الشعر
الحرام ١١ فقال (سس سيف العدل) فذهب أيضا مثلاً .

ولاشك أن عصر ضبة أقدم بكثير من عصر جندب بن
عبد مناف ، ولكنها نصوص قد تحمل على الاشتباه وأن ذكرها
يريد سوقاً أخرى غير سوق عكاظ فاشتبهت عليه لشهرتها ، وهكذا
يفعل كل مشهور على كل شيء سواء ، فيقضي النص الذي يحسن
قيام سوق عكاظ بعد علم القيل غير قابل للتأويل ويقدم على غيره
من النصوص الأخرى لأنه نص سبق لبيان تاريخ هذه السوق
وسهاتها ، وتلك نصوص في حكايات أخرى ذكرت هذه السوق
عرباً فيها ، فيمكن حملها على الاشتباه كما ذكرنا .

وإن أراد ناقد رأيي بحثاً في وثاقة رواية هذه القصائد وأمثالها
فيمكنه أن يجد ذلك في بحث حجة أشعار امرئ القيس من كتابها
(رحلة الشعر الحاملي) عليه يقتنع بأننا قد بحسن هذا النوع من
الحث ، وأرأى بعد هذا قد أطلت ، وصحني الأستاذ الحاملي
من المود في هذا للقال إلى نكته رأيي في العلاقات فليكنه هذا
معي وليتركني في سبيل وجزاء الله جبراً ؟

عبد الغفار الصعدي

كذلك مدققاً ، وقد كانوا يكتسبون في دقاع مستغيلة من الحرر أو
أحد أو الكاعد يومئذ يذهب بعض ثم يعطى على عود أو خشه
وتعفن في حدر الروان أو أحيمة بعيدة عن الأرض حرماً عنها
من حرص فأرة أوعث ذو نحو ذلك من دواب الأرض ، وذلك
بأويل قوله تعالى (يوم نطوى السماء كغنى للسجل للكتب)
إذ يظهر أن السجل ومساء اصحمة أو الكاتب الذي ذكر يطلق
الكسب أو يطويها لئلا كان شتمل مثل هذا المود في على
الكاتب وتصفه

هذا هو رأيي في العلاقات مع رأيي الأستاذ بولكه وكلمار
هيار وهذه مبررة منهما ولا أقول بغيري بينهما ، لأنه من الوضوح
بحيث كان سبي ذلك لناقد من قده ، ويشقى عن هذا الرد عليه
إلى ما هو أضع عندى منه . ولا أقول على صبي من أن يقول ناقد
رأى إلى أن جعلت سائفة وقطع رأى القائل بأن هذه القصائد
سبت بلهجات لأنها كانت تكتب بالذهب وتلو بأستار الكعبة
فيلحني إلى أن أعيد له ماد كثره في نفس هذا الرأي من أبي
حمر النحاس من أنه لا يعرفه أحد من الرواة فكيف يكون
مع هذا قد أصلت سائفة وتضعه

ولا أقول على نفسي من أن يذكر ناقد رأيي أن أنا حفر
لنحاس أطلق الملك الذي كان يضر بتعليق هذه القصائد في حرات
إطلاقاً وأني أنا الذي حملته على النعمان بن المنذر ليتأتى لي نقض
رأي أبي جعفر فيبحثني إلى أن أعيد له ما قلت من أن أبو جعفر
لم يذكر من هو هذا الملك الذي كان يأمر بتعليق هذه القصائد
في خزائنه وأن بعض علماء الأدب هو الذي رجح أنه النعمان بن
المنذر ، فلم يكن أنا الذي حملته عليه ليتأتى لي بذلك نقض رأيه ، ثم
إني لم أكتب بهذا في نقض رأيه بل ذكرت ما يتقضه ، ولو كان
ذلك الملك مكا آخر قبل النعمان بن المنذر وأشرت إلى الأسباب
المعروفة التي قبلت العلاقات من أهلها وإلى الأمكنة التي قبلت
فيها وهي أمكنة غير تلك الأسواق التي يقول أبو جعفر وغيره
إنها كانت تقال فيها

ولا أقول على نفسي من ألا يطلع ناقد رأيي على النص الذي
أخذت منه أغلب سوق عكاظ أشياء بعد عام المين خمس
عشرة سنة . ثم يطلع على نصوص أخرى قد عاثت ذلك فيمضي

في المعلقات أيضاً

للأستاذ عبد اشمال الصبيدي

ولابد قبل انص في تكيل رأيت في المعلقات أن تعود إلى الكلام على مذهب علماء الأديب ، قدمتهم وعنديهم في تسميته ، قال الذي يراه أبو جعفر النحاس ليس كما ذكره في (الرسالة) وذكره غيره قلنا فتأمر به ، أن هذا القصيد سميت باسم المعلقات من قول للملك (علقوا لنا هذه وأنتوها في خزائني) فيكون أبو جعفر على هذا مشاركا للغير من العلماء في قدم هذه التسمية ، ولا يخالفهم ، لا في توجيههم لها بأنها مأخوذة من تليفها على السكبة . وذهب علماء العربية الأورسيون بفصل الرأي الراجح الآن في هذه التسمية ، أنها حديثة مصوغة في عصر التدوين أو قبله بقليل ، وأنا متقل حث كلام أبي جعفر في ذلك لري مذهبه حفيظة فيه .

قال في افتتاح شرحه لقصيد السبع : « الذي أجري عليه اسم أكثر أهل اللغة الأكار في تسمير عريب الشعر . علف . تعلف ما فيه من البحر » فاختصرت عريب القصيد السبع للشيورة ، وأنت ذلك ما فيها من النحو ، ولم أكثر الشواهد ولا الأسباب ، ليخفف حفظ ذلك إن شاء الله تعالى »

وقال في آخر شرحه لها : « هذه القصيدة آخر السبع المشهورات ، واختلفوا في جمع هذه القصائد السبع ، فقل العرب كان أكثرهم يجمع بمكانة وينشدون ، قلنا استحسن^(١) الملك قصيدة قال : علقوها وأنتوها في خزائني قلنا ما قول من قال : علفت في السكبة فلا يعرفه أحد من الرواة ، وأصح ما قيل من حماد الراوية لا رأى زهد الناس في الشعر ، جمع هذه السبع وحضهم عليها ، وقال لهم هذه المشهورات ، سميت القصائد المشهورة لها » .

فعند صريح في أن أبا جعفر لا يرى في المعلقات أيضاً رأى

(١) لا يمكن أن يجمع من هذا ما فهم الأستاذ بولده أن هذا الملك كان يجمع في مكانه ، فقال لب من النص حيال أن مكاناً عربياً كان يصعد سوق مكانه ، بل الذي يجمع منه أنه كان يجعل ذلك وهو في حجرة ملكه من أن يجمع العرب على استعمال القصيدة في مكانه ، ولا شك أن خزائنه في حجرة ملكه ، فلا يقول أنتوها فيها إلا وهو بها

من يذهب إلى أن تسميته بذلك مأخوذة من قول للملك (علقوا لنا هذه) وإن كان يراه أرجح من رأى من يرى أن تسميته بذلك مأخوذة من تسميته لها بالسكبة ، فكلا الرأيين عنده منى على أن هذه القصائد كانت مجموعة قبل جمع حماد لها ، فكانت معروفة عديم بهذا الاسم (المعلقات) أو غيره إن كان لها اسم غيره ، لأن جمها هو الذي يجعلها وجوداً خاصاً تحتاج أن تميز فيه إلى اسم من الأسماء

وأبو جعفر مكر جمع هذه القصائد قبل جمع حماد لها ، وهو عنده هو الذي جمعها ، لا رأى زهد الناس في الشعر ، فجمعها لهم من الشعر القديم ، وحضهم عليها ، وهذا رأى آخر عند أبي جعفر غير ذينك الرأيين ، وقد رأه أسح ما قيل في هذه القصائد هناك قدما لنا إذن في هذه القصائد ثلاثة آراء لا ورايان ، وأصح هذه الآراء الثلاثة عند أبي جعفر أن هذه القصائد لم يكن يجمعها إلى بعض قبل جمع حماد لها ، بل كانت منمودة في الشعر العربي الجاهلي مثل غيره من القصائد الجاهلية ، ولم تكن تتأثر عليها باسم كقصيدة في اسم المعلقات أو غيره ، فلما جمعها حماد للناس قال لهم هذه المشهورات ، سميت القصائد المشهورة بهذا ، وهو الاسم الذي ذكرها به أبو جعفر في المتناح شرحه لها وفي آخره أيضاً ، ولا شك أن محليته ذكرها باسم المعلقات كما يسميها غيره ويوجه بأحد ذينك التوجيهين دليل على أنه لا يرى صحة تلك التسمية ولا يرى صحة التوجيهين اللذين وجهوها جمع ، فهي عنده تسمية مستحدثة مصوغة به الإسلام ، وبعد جمع حماد لها ، وهذا هو الذي سبب الآن إلى علماء الأورسيين ليهيوا بعلمه ، ويسمى به فصل أبي جعفر رحمه الله .

هذا وقد رأيت فيما رجعت إليه قبل كتابة هذا المقال من شروح المعلقات ، وقد سقت طبعاً يستقصيها حتى يجمع معنى وأقياً فيها من تلك الناحية ، رأيت ما يتفق مع رأيي في المعلقات في مقدمة طبعة اسيرية لشرح الخطيب التبريزي على المعلقات الشعر ، إذ جاء فيها : (وذهب فريق إلى أن وجه تسميتها بالمعلقات علقها بأدهان صفارهم وكدارهم ومروؤوسهم وروؤوساتهم ، وذلك لشدة اعتنائهم بها) وهذا قريب من رأيي في المعلقات ، وهو من جهالة توارد الخواصر ، ولكنه لم يبين في تلك المقدمة

هل يذهب من يرى هذا في الملققات إلى أن تلك التسمية على توجيها قديمة أو مصنوعة ، والظاهر أنها قديمة ، وهو خلاف ما أراه فيما على توجيها لها .

وقد جمعت هذه القصاص السبع بعد جمع حماد لها جميعاً أجمع قصائد أخرى يفتح جميعها نسماء وأزيمين قصيدة ، قال عنها الفضل المصنف : « ما عيون أشعار العرب في الجمال والاسلام ، وأضئ شمر كل رحر منهم ، وهي التي سمع أبو زيد محمد بن أبي الخطاب قرئ في كتابه جملة شعر عرب »

ويختلف المصنف حماد في أصحاب هذه القصائد السبع ، فهم عند حماد : امرؤ القيس ، وطرفة ، ووهير ، وعمر بن كلثوم ، وداود بن حارثة ، وبيدة بن ربيعة . وهم عند الفضل امرؤ القيس ، ووهير ، وانبسة ، والأعشى ، وليدة ، وعمر بن كلثوم ، وطرفة . وقد تبع المصنف في هذا أم عينة ، وقال عن شعر النبعة : « هؤلاء أصحاب السبع بطول ، التي سميها العرب السموط ، هي قال أبو السبع لغيرهم فقد خالف ، أجمع عليه أهل العلم والرفعة » ثم ذكر بعد هذا سبع المجهزات ، والسبع الملققات ، والسبع بدهيات ، والسبع الرائي ، والسبع المشويات ، والسبع الملقحات .

ولما كان المصنف يختلف حماد في هذا فهو يوافق في أنه لم يرد في رواه أبو زيد القرشي عنه تسمية هذه القصائد السبع بالملققات ، ولم يذكر إلا أن العرب تسميها السموط ، فإذا كان يسمي العرب الأقبليين معنى تسمية ساهية ، وإذا كان يسمي العرب في عصره معنى تسمية إسلامية . وقد كانت العرب قبل الإسلام تطلق هذا اللفظ على غير هذه القصائد السبع ، ومن ذلك ما رووا أن علقمة الفهري كان يأتي مكة فيعرض شعره على هريش ، وكان العرب تعرض أشعارها عليهم ، فما قبلوا منها كان مقبولاً ، وما ردوا كان مردوداً ، فأناهم مرة عرض عليهم قصيدته :

سبل ما علفت وما استودعت مكثوم

أم حنن ، إذ بأنك اليسوم معروف

فقالوا : هذا سمع الدهر ، ثم عاد إليهم في العام المقبل فأشدهم قصيدته في مدح لحارث الصائفي ، وكان أسوأه شأنا من قبل إليه بطله :

طبع بك قلب و الحسان طروب

نبيد الشباب عصر طاب مشيب

فقالوا هذا من سمع الدهر

ويمكننا بعد هذا أن نجزم بأن اسم السموط كان يطلق عند العرب على قصائد غير هذه القصائد السبع ، ولا بد ما ذكره المصنف على حصر هذه التسمية (اسموط) في هذه القصائد السبع ، وإنما منته أنها كانت تسميها السموط فيما كانت تسميه بذلك من قصائدها ، فلا يدل ذلك على أنها كانت مجموعة بسمرة عند العرب بهذا الاسم قبل جمع حماد لها . بل شق هذا أيضاً مع ما رجحه أبو جعفر النحاس من أن حماد هو الذي جمعها ، ولا يخالف في شيء من المخالفة

مد وقد كانت وفاة حماد الراوية سنة ١٥٥ هـ ، وفاته المصنف أصبحت سنة ١٦٨ هـ ، وفاته أبي زيد القرشي صاحب الجمهرة سنة ١٧٠ هـ ، فستطيع مع هذا أن يحكم بأن هذه القصائد السبع ما كانت تعرف باسم الملققات إلى سنة ١٧٠ هـ ، وربما كانت تسمى القصائد المشهورة أخذاً من قول حماد فيها بعد جمعها هذه هي القصائد المشهورة ، وكان يقال لها السموط كما كان يقال لبعض قصائد أخرى ، فلم يكن هذا اسماً خاصاً بها ، وقد سمىها الفضل السبع الطوال فيما نقله أبو زيد في المجهز عنه .

وقد قضى في المقدمة التي ذكرها أبو زيد في جملة قصائد السبع السابقة التي أوردها فيها ، فلم يجد فيها ما يمكن أن يؤخذ منه أن السبع الأولى منها كانت تسمى في عصره باسم الملققات . وكان الواجب على طائفي الجمهرة أن يلاحظوا ذلك فلا يصحوها تحت اسم الملققات ، ولا يذكروا قصيدة امرؤ القيس (قنانك) تحت اسم معلقة امرؤ القيس ، ولا قصيدة زهير (أم أم أو في دمة لم تكلم) تحت اسم معلقة زهير ، وهكذا في باقي السبع ، وهو خطأ ظاهر ، وتسمية لهذه القصائد بما لم يسم بها صاحب الجمهرة . فإن كان هذا في الأصل الذي طعنوا به فهو خطأ من نسخه قطعاً . ولعلنا نقتصر بعد هذا بأول من سماها باسم الملققات في الزمن الذي بين أبي زيد القرشي وأبي جعفر النحاس وهو الذي أورد فيها ما نقله عنه من ذلك الخلل ما

عبد المتعال الصبري

في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره

د. نجوى الرياحي القسنطيني^(١)

مقدمة

تتعلق الأطروحة الأساسية في مقالنا هذا بنقد النقد. وهو خطاب يبحث في مبادئ النقد وثقافته الاصطلاحية والبياتة الإجرائية وأدواته التحليلية. ويذكر جابر عصفور أن نقد النقد هو حجر في البطل يدور حول مرجعه، نقول النقدي ذاته وفحصه. وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنية المنظمة. ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية^(٢).

فالبرعة إلى إنتاج معرفة بظاهرة النقد وألياته ومقاصده هي مشغل نقد النقد ومعجزة وهي التي تفسر سبب اعتبار بعضهم أن حاجة النقد ملحة إلى الشجاعة الكبيرة التي يقتضيها النقد الذاتي ونقد النقد^(٣) وذلك خصوصاً بعد الانعطافات والتطورات الكبرى التي عرفها الفكر النقدي العربي في دوامة الحداثة وما بعد الحداثة وتبدو وصعوبة نقد النقد في عصرنا، مثيرة لتساؤل من وجود عدة. فأكبر من نافذ بسبه إلى وجود نقد النقد ويحدد موضوعه وعلاقته بالنقد ويذكر عمله في أساقفه ودوره في مراجعته وتقويمه^(٤). غير أن ذلك لم يقر لنقد النقد موقعاً متزناً في مجال الفكر ولم يوسع عملية التعريف به، ولم يهيئ جهازاً نظرياً يوضح بيئته المعنوية ويحدد معالمه ويكشف عن عوامل ظهوره وجواهرها خاصة هــ ثمة نصيحتهم بقدي يضال به ضعف نقد النقد^(٥) وثمة برعة إلى اعتبار نقد النقد حلا من الكيان المكري والمفهومي تارة ومدرجاً ضمن النقد تارة أخرى.

(١) شعبة اللغة العربية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة تونس الأولى - تونس.

في الوعد بمصطلح نقد النقد ومبادئه

أصبحت إلى ذلك أن المساهمات في تأسيس مبادئ نقد النقد وقواعده قليلة في المدونة النقدية العربية الحديثة صورتها فيما يذكر عدائته أبو هيب «فقر المكتبة العربية بأبحاث نقد النقد، هتمة كتب لا تصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة تتناول ممارسته في هذا القطر أو ذلك، أو هذا الاتجاه أو ذلك أو لدى نافذ أو حر»^١ وما يرد عن نقد النقد في بعض هذه الكتب عبارة عن أقوال معترلة في موضوعه أو طبيعته أو علاقته بالنقد^٢، لا تحول للقارئ الحروح بشبكة مفهومية دقيقة تستصمي تعريفا حاسما لنقد النقد يحده ويعين علاقته بمعطيات أخرى مشابهة أو مماهية له ويبرر إسهامه في تطوير مستويات القراءة النقدية، ويُقنع بأهميته وشرعية وجوده مستقلا عن النقد الأمر الذي جعل نقد النقد رغم تردد مصطلحه «خلال العقود الخمسة السابقة، كما ذكر محمد الدعومي» ليس سوى مشروع يصعب تحديده وتمريفه وطبيعته ومقاصده»^٣.

والحقيقة أن عوامل عديدة سببت مثل ذلك الوضع أبرزها في اعتقادنا أن نقد النقد الملام للنقد بحكم اشتغاله به، يبدو في الظاهر متداخلا مع مباحث النقد النظرية والتطبيقية، موحدا بسبب ذلك ضمن ما يُسميه بنسبنا «النقد ما ليس له»^٤ نقدية والسأخرة للنقد، ونقد النقد^٥، فمناخمة نقد نقد ممارسات فكرية حزبية هذا النقد وهمت بمطابقته الكلية لها هي الترجمات والموضوعات والنصوص^٦، «وهي سداها دراحة صحتها»^٧.

العامل الثاني الذي قد يكون له أثر في ذلك «التي لا تلتزم به»^٨ النقد والاشتغال في نطاقه. هو الوقوف فيه اليوم. عن سكال- نظرية وحرية كبير ليست بمفهوم هرات منهجية وأيديولوجية جعلت الوحيدة صمد، «بمقدرة» المدارس بإدخاله نصائب، وشاهد ذلك عند بعضهم أن دوران القراءة على القراءة ونقص التأويل للتأويل وهما يقودان المكر التنفيذي إلى التعمد والتشوع قد يقمان ببعض نقد النقد في طريق مسدود يطبق عليه قول جابر عصفور - فما أكثر الثعالب واللحاج. وما أكثر النور من وعاء هذا الطريق^٩ إشارة منه إلى انطواء نقد النقد أحيانا على شحنة الاستهجان والتهجم. وقد ذكر عالي شكري في الإطار نفسه أن معارك التيارات والمدارس النقدية العربية قديمة غير أنها كانت من قبل «العتاب»^{١٠} وأرست ملمعا في الحركة النقدية. أما المعارك في عصرنا فتشبه بالحملة المعرصة المهيبة^{١١} ودفع ذلك بعضهم إلى الوقوف وراء نقد النقد موقف الشك في مدى امتلاكه كيانا معرفيا محنصا بمعاهيم وأنوات وأليات وعمايات. فكان نقاد النقد من هذه الراوية كثر تدل عليهم سجلاتهم لكون خطابهم «منوتر»^{١٢} «قلق» في بيئته الداخلية وهي علاقته بأنواع الخطاب الأخرى.

ومثل هذه الصورة المرسومة لنقد النقد ومعالجته لا تطابق في نظريا اتساع حركته في عصرنا وإفصال حملة من النقاد الإعلام على الاهتمام به والكتابة فيه^{١٣} ولا تطابق حاسة حاجتنا أمام تصهم المنجر البصري ونعقد مسالكة، إلى حركة تعصر له ومراجعة تبصرنا



بأنهائه وطرق الإعادة منه وهو ما لا يتأدى بعبر ما يشهده نقد النقد من إشكالات منضلة بطبيعة النقد وإجراءاته. لذلك يتعين في رأينا وضع نقد النقد موضع بحث وسؤال لتمحيص المعرفة به وتمييز أدواته وطرقه ومدى فعاليتها.

والبحث في نقد النقد متسع لا شك تتداخل فيه مباحث عديدة ومتشعبة متعلقة بالحلمية الفكرية والنظرية في نقد النقد وكذلك بالمنهج ومنطوقه المصطلحات وآليات التفسير والتحليل ومقاصدها، وغير ذلك مما تصعب الإحاطة به في حدود هذا المقال. لذلك رأينا أن نحصر اهتمامنا عبره في محثي البحث الأول محاولة التعريف بنقد النقد في ضوء علاقته الخلافية بالنقد¹. وسندربنا فيه عن أن نقد النقد معرط اليوم صعب حركة انتشار واتساع لا بد من أن توارى حركته وعي به.

المبحث الثاني محاولة معرفة مدى تواتر حركة وعي بمصطلح نقد النقد قديما وحديثا توازي حركة ظهوره وتبين له وتحجر على تفصيله ومعارسته وسندربنا هنا عن فكرة أن حداثة نقد النقد بصمته مصطلحا قد لا تعني حداثة مفهومه. وأن عدم اكتمال نقد النقد في سبته المهيمنة والنظرية، لا يعني مكان 'تضارب مسرود' معرفي متطو

1 - نقد النقد : مصادمة للنقد وحفر في كيان النص

نقد النقد : المصطلح في هذا نقد النقد (Metalitique)².

كلام من نقد يعني سبب كان في شكل صياغة معرفية مكتملة أم شبه مكتملة، ضوياً من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة

لا يجمع اختلاف درجاتها حدة ونصف ويومها مرات كثيرة حد التعمق والتفصيل، مصادمة النقد فيها لنقد الآخر من ثمة اتساع التأويل والشروح والتفسير واختلاف التصورات والمقولات والحلقات الفكرية والمنهجية، الحاضرة على أن يصبح نقد النقد حصراً في كيان النص النقدي وإقامة من ثمة هي قلب الهيرومنيوطيف (Hermeneutique) أو فن التأويل.

ونقد النقد بصمته نشاطاً فكرياً هو صوب من التأويلية لاعتبارات ثلاثة أولها أنه عبر معرول عن نظريات قراءة النص الإبداعي بأصنافها، وثانيها أن تشكل تراقق في عصرنا مع استكمال التقاد الحداثيين بالأثر الذي تحدثه قراءة النص الإبداعي أكثر من الأثر الذي يحدثه النص الإبداعي ذاته. وثالثها أن نقد النقد مثل الهيرومنيوطيفية تعاماً، يوسع من أعق القراءة ويسمح بتعدد الاحتمالات والتأويلات وفق اختيارات القارئ وقدرته على التفسير والتعليل والتعليل.

ومن هذا المطلق نعتد نقد النقد، على الرغم من كونه فعالية بعنية لاحقة بالأدب وسبقه، صورة عن تعدد أصوات النقد واتساع دائرة التفسير والتأويل ومسألة أصول القراءة وحطتها وأحكامها، وهي صورة فرضها الأدب وطبيعة النقد ومعاملاته من حيث هو رصد لعملية

في الوجود بمصطلح النقد وجماليات ظهوره

الكتابة الإبداعية ورصد للتجربة النقدية بصفتها علاقة بين النص الأدبي وقارئه، توارثها علاقة أخرى بين النص النقدي وقارئه وهو ما يعبر وجود نقد النقد في إطار وصعوبات معرفية موصولة بالأدب والنقد والتأويل وفيما هو آراء حتميات فكرية يتحد بدوره معها موقفاً وارتباطه بسياقات أيديولوجية وعلمية وتداولية متغيرة.

وتفسر هذا الأمر عوامل عديدة منها أن النقد ملقى حظانات ومرجعيات وثقافات تتعامل وتنصadam وأنه يحكم طبيعته الحدلية المعرفية والعصية مهياً للتعامل مع مختلف النظريات والاتجاهات، ومهياً - خصوصاً - لاحتوائها وتحاورها والخروج عنها. أصب إلى ذلك أن النقد، بحكم انحرطه في معاصرة البحث عن المعاني عبر مصوص أدبية تتعقد مسالك الدلالة فيها وتنشعب تقنياتها التعبيرية، صار توسعاً في المطلقات المعرفية والمنهجية الموجهة لعمليات القراءة واختلافها هي وجوه التفسير والتأويل واعتناحها فيها.

وقد شكل ذلك معرجاً حقيقياً في التجربة النقدية سارت معها العمالية القرائية من رصد علاقة النص الأدبي بمدى فكره ومشاعره، إلى رصد علاقته بذاته بنية داخلية وعلاقات تمويه وتركيبية، ورصد علاقته بمدى من حيث تلقيه نص ومدى معه وتفسيره وتأويله.

واسهم معمل المعنى السابق الذكر في خلق حركة نقدية حدلية ذهبت اليقاص إلى دراسة الظاهرة التأويلية في ضوء علاقتها بالنص الأدبي ومدى توظيفها في استنباط معاني النص وكشف خصوصياته. وهذا ما لا يحرر لى لاشتغال جوهر الممارسة النقدية ذاتها وتمكين مبدئها وفحص آليات حواراتها ومرجعيات صنعها الفكرية والمنهجية والجمالية. وهو ما سوغ لوجود خطاب نقدي نوعي ومهيج - بر على خطاب نقدي آخر

هذا الخطاب النقدي النوعي والمهيج هو خطاب نقد النقد، وهو خطاب مجادلات ومجادلات وحوارات لا تخلو من تحليلات وتأويلات، وإن ماثل بعضها ما ورد في النص النقدي موضوع قرائنها. فإنها تحمر على البحث في ثوابت التجربة المبدية ومنعيراتها وتتيح لأصوات النقد مجالات الأمثلة الفكرية والمجادلات والتحديات.

وكما يسمى نقد النقد بهذا حوارياً إذاً ثم ينصل هذا المصطلح في ذهن واضعه لرهبتان تودوروف (Tzvetan Todorov) بالعلاقة التبادلية بين صوت المبدع وصوت الناقد¹ - مفرد ما يشترك بين النقد والنقد الحوارية - كما يفهمه تودوروف - هي حاصني الانفتاح على النص الآخر، فإنهما يمثلان في احتصاص الأول بكلام النقد على النقد وعلنة الجدل عليه، واحتصاص الثاني بكلام لنقد مع الأدب وعنه هي تكافؤ وبدية

وربما أوجت مغاربتنا بين النقد الحوارية والنقد بالضمصالهما الكلي، كل منهما عن الآخر أو أوجت بتوقيفية نقد النقد واعتماده في الأساس على قانون العلية بدل الحوار وعمل هذا الأمر عبر صعيح كلياً ذلك أن الناقد الذي يحاور الكاتب يقدم بمسه موضوعاً للحوار

في الوقت نفسه. وكما ذكر تودوروف في آخر كتابه "قد ينبغي أن يُضاف أنه على الناقد إذا كان يرغب في محاورة مؤلفه ألا يسعى أنه بمشور مؤلفه هو، يُصبح بدوره كاتباً، وأن كاتباً مستقبلياً سيمضي إلى الدخول معه في حوار". - فنقد النقد مرحلة أو دائرة من دوائر الحوار تجعل فيها محل المؤلف ناقد محاور للناقد وربما أصبح المؤلف نفسه هو ذلك الناقد المحاور للناقد الآخر المضطلع على نفسه ومنه يصل إلى أن نقد النقد وجه من وجوه النقد قد يماثله ولا يطابقه. وقد يعالجه ويماكسه لأصل هي معناه ونشأته هي طبيعته وآلياته ومقاصده. ونقر من ناحيتنا بأن نقد النقد متصل بالنقد منفصل عنه في الوقت نفسه فلا يقوم بعير النقد ولا يكون قبله ولا يوازيه بل متصل بين الخطابين مسافة رمزية وفكرية ينظم عبرها خطاب الناقد ثم يعلن عن نفسه من قبل أن يعمل فيه ناقد النقد فكذا نمثلاً وبحثاً ومحصلاً وتقريباً واقتراحاً للبدائل. وتتحدد بمثل ذلك علاقة نقد النقد بالنقد، هي صوب صورتين تعكس الأولى منهما وجه اتصال بينهما لئن دل على تشابههما فإنه لم يبعث احتلافهما. وتعكس الصورة الثانية علاقة اتصال مسيبي بينهما، تجعل نقد النقد على بعد مسافة نظرية وأخراسة من النقد

أ- الصورة الأولى: نقد النقد هذه إبداءات النقد وأفعالته

ينعش هنا اعتبار بعد سبب في صلة مسببة بالنقد حتى عند ظهوره في صورة المحالف للنقد المصارف له. وقد تحلر ذلك على سبيل المثال في تأكيد محمد الدغمومي التشابه ما بين النقد ونقد النقد من حيث معنى أن الثالث خلاتهم " من ذلك أنه عين ثمانية عناصر لا يصبح في تصوره اعتبار الكلام نقد من دونهما وهي

- 1 - التفكير في بديل.
 - 2 - التمحور حول سؤال أو فرضية أو مركزية.
 - 3 - استراتيجية هادفة إلى التفسير.
 - 4 - الوعي الإبيستمولوجي ذو المرجعية المحددة.
 - 5 - النسق المفاهيمي.
 - 6 - اللغة الاصطلاحية.
 - 7 - القوة الاستدلالية.
 - 8 - الصيغة النظرية الجديدة.
- فلما جاء الدغمومي إلى نقد النقد جعله مشتركاً مع النقد هي العناصر الخمسة الأخيرة، منفرداً من دونه بعناصر ثلاثة هي:
- 1 - القواعد المستمدة من مرجعية محددة.
 - 2 - الأدوات الإجرائية.
 - 3 - الاستراتيجية الهادفة إلى تقديم بديل.

في الوعي بظلال نقد النقد ومفاهيمه

ولما نظرنا في ما أقر الدغموي للنقد ولنقد النقد من عناصر تمييزية، نرى لما تشابه بينها وتكرار، إذ ليس ثمة هرق كبير بين العناصر 1 و2 و3 الواجب توافرها في النقد والعصر 3 الواجب توافرها في نقد النقد، كذلك لا تختلف العناصر 4 و5 و7 المشتركة بين النقد ونقد النقد، عن العنصرين 1 و2 الموقوعين على نقد النقد باعتبار أن الصيغة النظرية الجديدة التي ينتهي إليها النقد أو نقد النقد قد تكون خارجة عنهما أو تكون مما يظلفان منه نسبيا أو اقتراضا ويمكن أن يرد ما يدا من تشابه ههما أقر الدغموي من «عناصر خلافية» تفرق بين النقد ونقد النقد، إلى صرب من التشابه الموجود فعلا بين الحظابين ولا يمكن إنكاره.

ويعد من مظاهر ذلك التشابه أن ينفذ النقد سواء أكان متخصصا أم هاويا وسواء أكان يصوغ نصا مواريا للنص النقدي موضوع عمله من حيث موضوعاته وأطروحاته أم كان يعرض لذلك النص بدائل، فإنه يتوسل بكثير من أدوات النقد الإبيستمولوجية والإجرائية ولذلك هي رأينا ثلاثة عوامل هي

أولها إن مراعاة نقد النقد مداد النقد وممارساته تستوجب معرفة بظهور المعالية النقدية وخصوصياتها وهي معرفة مسبقة من سمة لاضلاع على الكتابات في النقد أو من ممارسته والدورية في معالجته

ثانيها إن نقد النقد هو معرفة محدثة تأثر عوامل تعاقبه وموسيو - اجتماعية مؤطرة له ومصاحبة. لا يسلم من أسر الحركة النقدية في عصره وقد هي لها من مراحل منهجية ومنعطقات نظرية.

ثالثها إن النقد ونقد النقد يصدران عن محزون نسبي وعمري مشترك، وعن ثوابت نظرية متشابهة أو متعائلة.

ولما كان يمكن أن نوحى مشابهة نقد النقد للنقد بمطابقتها له وسمحه على مواله، لزم السؤال عن مدى استقلال نقد النقد بصفته نصكيرا نوعيا مختلفا من حيث خصائصه ومقولاته وبنائجه.

ونحصرها هنا المتامي الثلاثة التي رسمها الباحث عبدالسلام المسدي للعلاقة التطورية بين النقد والأدب، وحتمها بقول يجعل كأن تلك المتامي ترسم مراحل تطور النقد وحدث مشوء نقد النقد. يقول «هإذا بالحدث في آخر مطاها راسية على بحر المس الذي هو محتاج لنقد النقد»¹⁸

هائشي الأول (من بعد الأدب إلى نقد الأدب) يشير في نظر المسدي إلى العلاقة التطورية بين النقد والأدب.

والثاني الثاني (من بعد الأدب إلى أدب النقد) يشير إلى اشتغال النقد على لفته وأدبيته بقدر اشتغاله على النص الأدبي.

- والمثنى الثالث (من أدب النقد إلى نص النقد) يشير إلى اشتغال النقد على ذاته بنية لغوية ودلالية ومفهومية.

ويلحظ الناظر في هذه المثاني أنها تأتي بنص النقد، وهو كما ذكر المسدي «مستاح لنقد النقد» من النقد الإبداعي، ويأتي النقد الإبداعي من نقد «العادي» غير الإبداعي غير أن اللافت في ذلك أن المثنى الثالث المؤدي إلى نقد النقد يوافق آخر محطات في النقد وصمة من سمات حديثه وهو ما يعني أن دوران النقد على ذاته بالمراجعة والتقويم يستوجب تطوراً في الحدث المعرفي واكتمالاً في المستند الفكري والمعاهي.

عابداً كانت تلك المثاني الراسعة لمراحل تحول النقد من مؤسسة على ضرب من تراكب النص على النص عمقا وعمداً، كان نقد النقد في المرتبة الأعلى، وهو ما يفسر حروجه بالنقد من كلام في الألب قد يصبح بدوره أدبياً (المثنى الأول والمثنى الثاني) إلى كلام يتعدى ذاته موضوعاً للمبحث والمراجعة (المثنى الثالث).

ويمر هذا المسار التحولي، المرسوم للعملية النقدية في شكل مثال، أن نقد النقد يقوم ضمن سياق دسامي متطور ينظر في «المرادفات» كحزمة منطوية وهي العملية التأويلية باعتبارها اتساعاً وانفتاحاً وينظر في نقد «المرادفات» كحزمة من وضع يتطلم فيه على الأدب إلى وضع يندرج عند النقد نحو الاستقلال والاكتمال مراسياً وتهديداً وصرامة^(١١)، وواضح من ذلك أن القراءات الدسامية بحسب من حديث موجبات الفكر فيها ودرجاته، وأن نقد النقد يأتي في مرحلة يتأمل فيها كنهه ذاته ويعمق عكسها وربما يسمى لنا بناء على ذلك اختصاراً نقد النقد معياراً من معايير الغلبة في مسار النقد وعلامته من علامات بلوغه درجة متقدمة في البحث. غير أن للمسألة وجهاً آخر يوحد في صوته نقد النقد على صعيد معرفي حلالي جذلي تارة، صداسي تارة أخرى.

ب- الصورة الثابتة: نقد النقد نشاط فكري حلالي

يقوم نقد النقد في ضوء هذه الصورة على بعد مساهمة نظرية وإحرائية من النقد. تحول له مراجعة النقد وتصحيح مساره وحتى الإضافة إليه.

وتلعب بالنظر في خطاب نقد النقد، أن هذا البعد الحلالي منجسد في خطتين يراوح بينهما ناقد النقد وفق شواعله ومقاصده.

يبدو خطاب النقد في الحطة الأولى متقدماً على مستوى مساحة النص مبرراً، في حين يكمن خطاب نقد النقد في حتمية النص، وذلك قبل أن يعتمد صاحبه في مرحلة ثانية إلى مراجعة النقد موضوع دراسته والتعقيب عليه صراحة.

أما في الحطة الثانية، فيصبح النقد حتمية لنقد النقد، ويتقدم هذا مساحة النص عامداً إلى التدكير بالنقد، أو إلى إثارة إشكالات على صلة به تُعتبر موضع بحث ومسألة.

نقد النقاد: بطلان نقد النقد ومواقفه

وتبرر هذه المراوحة بين التقدم والتأخر على مستوى مساحة النص أن التفاهة النقد وبقد النقد بسنده في الحقيقة احتلاف بينهما هي المواقف والرؤى والقرصنيات والمقاصد، وهو الاحتلاف الذي يحمل نقد النقد موجودا على صعيد فكري ومعرفي حدلي ودينامي.

هذه كانت مشابهة نقد النقد للنقد متوقعة كما أسلفنا القول في تحليلنا لصورة العلاقة الأولى بين الحظائرين، فإنها لا نعدم دخول نقد النقد مع النقد هي علاقة حلائية وحتى صدامية تثبت امتلاك نقد النقد آليات ومبادئ منهجية ومضولات نظرية معبرة لما يمتلكه النقد.

غير أنه يمكن لباقد النقد، من دون أن يتخلى عن خصوصيته، أن يخرج إثر دراسته لنص ما، بتركيب مرحلي يجمع فيه بين رؤاه ومواقفه ورؤى باقد آخر ومواقفه وعلى عرار ذلك جمع الباقد المغربي حميد لحمداني في دراسة له¹² بين مفاهيم السيوية التكوينية التي بلورها جولدمان (Lucien Goldman)، وبعض مفاهيم سوسبولوجيا النص الروائي، كما جاءت عند باحثين (Mikhail Bakhtine) مثل تطل لحمداني لذلك بأن ما أقدمه باحثين بين أيديولوجية النص ومظهره اللغوي من تلاحم وحوارية بكملان إجرائيا، وعلى مستوى الممارسة التحليلية، ما أقدمه جولدمان بخصوص استمالة لغة الرواية من حيلة من سبقتها الأيديولوجية، فإن دافع لحمداني إلى المزج بين رويته ورويتي كل من جولدمان والباحث هو تركيب العناصر النقدية القريبة قياسا على مستوى وطبيعة الأداة (التي) تعامل، وهذا إلى تصور لطبيعة الإدماج الأدبي ووظيفته¹³ وهو ما يبرر أن باقد النقد قد لا يمتد مما يحدث من تركيب توليفي بين المناهج والمفاهيم الروائية، فليس ينبغي لأحد أن يخلط بينه وبين الاتفاق معه ويقصد الكشف عن وعيه بدلالة النص وعيه في حدود ما قد من قبيل ذلك تركيبات مرحلية كثيرة بين المناهج النقدية¹⁴ ذلك، على الرغم من تقلب أصحابها بين الإحفاق والإحادة، على أن تفاعل النقد مع النقد وتجاوزهما لا يجمع حروح أحدهما عن الآخر وإصاحته إليه وهو ما يردنا مرة أخرى إلى فكرة أن نقد النقد يمكن أن يكون مرحلة تطورية من مراحل النقد

لقد بطرنا في تعامل النص النقدي مع النص النقدي الآخر ما، على أنه حاصية وظيفية تعريفية هي نقد النقد تكثيف عن اعتقاد أصبحناه - من جهة - في قابلية كل النصوص للمراجعة والتقويم. ومن جهة أخرى هي قابلية النص لأن يصبح قراءة نقدية مصابة إلى قراء أخرى وتبين لنا أن اشتغال نقد النقد بالنقد وصدورها معا عن منظومات اصطلاحية ومنهجية مشتركة مرات (الصورة الأولى)، لا يمتنع إمكان أن يترجم نقد النقد عن نفسه في شكل همالية نظرية وإجرائية مخصصة (الصورة الثانية) وعليه يمكن أن يعتبر أن نقد النقد ممارسة معرفية وإجرائية قد توافقت النقد وقد تناقصت لكنها لا تنكسر هي الحاليتين معزود صورة حوارية له أو ممطا من أبعاطه فنقد النقد لا يحصر بصمته تنوعا على النقد هي التفاعل والتصورات والآليات بل بصمته نشاطا فكريا حلائيا

2 - في نشأة نقد النقد وتطوره

أ - مفهوم نقد النقد أصيلا في الفكر النقدي القديم

ذكر عبد السلام المسدي بصدد حديثه عن مراوحة النقد للنقد الآخر أنه «لئن كان شيء من كل هذا مستوثقا بين طيات النقد هي الماضي، فإن حصوله بصرف من الوعي الواضح بل وبشيء من الوعي الحاد أحيانا هي المنهج الحديث هو الذي حول القضية إلى سمة بارزة ضمن سمات الوضع المعرفي الراهن، ولأول مرة يبلور ضمن منظورات النظرية النقدية وبين جداول قاموسها الاصطلاحي مفهوم نقد النقد» وقول مثل هذا وإن كان في اعتقاداتنا متأخرا في التشديد على حدة الوعي بمصطلح نقد النقد ووضوحه وبروره في الوضع المعرفي الراهن، لا يعني حصول المفهوم في الفكر النقدي القديم حصولا بغيره مؤشرا على الرغم من حداثة المصطلح، على وجود إرغاصات تراثية لنقد النقد من حيث دلالة المفهوم وطبيعة المادة المكونة له وهو ما يبرز عزم عبدالعزیز قاضي في كتابه نقد النقد في التراث العربي بحسب عبد الله في تراثنا العربي إلى عصرنا الحاضر⁽²⁴⁾.

وعندما ننظر في المسألة من هذه الزاوية ونبحث عن أثرها على النقد العربي القديم نجد أن هذا التصوب من الزاوية يختلف عن غيره من حيث بوصفه إرغاصا فكريا ونقديا تراكما نوعيا ملحوظا. فبما أن الفكر النقدي القديم في جانب كبير منه سائيان وبداعة لاقتصاد، صحتبه أثر اجتماع الفكر في السوف، فإنه لم يخل مما يمكن هذه بوادر لنقد النقد في عصرنا، وربما صح قولنا أن نقد النقد في صورته القديمة قد تراقق والنقد خطوة بخطوة، هذا خلا حتى كان لا فرق بينهما ولا حاصل، فعندما ننظر في اتجاهي الدراسات البلاغية والنقدية القديمة إلى العرص والتاريخ أو إلى اقتناء أثر الجمال الفني في النصوص الشعرية نقد على ما رافقها من محاولات في تصنيف الشعراء وترتيبهم وهي تنويع معايير الجودة والسيق والمفاصلة بينهم مما اختلف حوله المحللون مقارنة ومفاصلة وتعليقا وحكما، وانقاد بعضهم حتى إلى ضبط الشروط الواجب بواجبها في الناقد ونقد اعتقادا منهم بضرورة مراوحة النقد الذي يحرف صاحبه أو يكدر عن الحسوات تفصيها منه أو تحيرا ضد صاحب العمل، وقد جمع ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء إلى ترتيب الشعراء والتأريخ لهم وفق الحقب الزمنية والمقاييس الفنية، العوامل التي لا بد في نظره للناقد منها ليحكم عمله⁽²⁵⁾.

ولئن علت الدراسات التعليمية والبلاغية والمذهبية والنقدية على مثل هذه الدراسات الأولى من هذا القبيل خاصة وهذا يبرز قولنا حديثا بغياب أساس نقدي نظري فإن ما داخلها

في الوعي بمظهر نقد النقد ومواقفه ظهوره

من صيغ هي تقليب الناقد لكلام الناقد الآخر وبحث في أصل مقائله ومدى صدقه ههنا وحجته أو صوابه هو من قبيل الجدل في النقد والبلاغة وهو الجدل الذي اتضح أكثر عندما اتجه الفكر التراثي بعد ذلك وجهة التعليل والتطير نتيجة ما أشاعه العباسية والمعتزلة خصوصاً من صياح عقلاني منطقي كان أثره مبيناً في ما انصل من مجادلات بمفهوم النقد وبواعيه والقواعد المنظمة له

وهذه المناجاة القديمة وإن تقيدت من أكثر وجوها بقضايا الإيمان والعقيدة مرة وفصايا البلاغة والأدب أخرى، فإن ذلك لم يرد لجدل بين النقاد سوى مشروعية بل ربما كان لالتقاء العوامل الفلسفية والكلامية والنوعية والبلاغية كلها في إطار المجادلات النقدية ما شرع للناقد مراجعة أقوال النقاد الآخرين أكثر والحكم عليها خاصة فقد به حمل صليبا في حديثه عن قرب تفكير الناقد قسطاكي الحمصي من تفكير الفيلسوف، إلى علاقة النقد إذا حكم على نقد آخر بالتفكير الفلسفي قائلاً: «لقد كان النقد عند قدماء الفلاسفة قسما من المطلق وهو النظر في القول أو الفعل لتقدير مصنفه إلى الحق والخير والجمال ومعى ذلك أن النقد ليس حكما قسما بل هو حجة على حكم قسما بقصر همه الناقد والبلاغي القديم على استنباط حجة شعرية وإحمالة الاسمية وهـ ب ذلك مساحك في آليات النقد وشروطه تداعله مراجعات لأدب السرد والحكم عليهم وهو ما يفسر تأليف القدماء في الكتب في أسانيد وأخبار وأحداث الحموية والكتب في «الموارد» و«الوساطات» و«المناقب» وحسب في ما راجع المحققين، لمحدثين من حصومات ومماحكات نقدية بل إن أول نقد عند العرب كان ضرب من المصاحلة بين الشعراء «تطلب عليها روح الحاجة والعرض على الانتصار لأحد الشاعرين بجمع كثيرة»¹⁸، وقد اعتمدت هذه المصاحلة مقياساً أساسياً في ترتيب الشعراء وتصنيف طقائهم حتى خرجت عما وصفت له أصلاً، وفق عبارة فتحي أحمد عامر، من «مذهب المتوسط» أو «مذهب الاعتدال»¹⁹ هي النظر والمقارنة والحكم إلى ضرب من الحصومة بين أنصار الشاعر من النقاد وحصومه. وهي حصومة حكمتها عدة نواع داتية ودينية وعرقية وسياسية واستخدمت فيها كل وسائل الإقناع والجدل، وصيحت هي التعبير عنها كثرة من رسائل العرب القدماء ومناظراتهم في كشف الأخطاء والمساوئ والسرقات والتحقنات والتقصية.

ويمكن القول إن هذه العوامل وما ينمى من تشهير بالشاعر وأبصاره من النقد في مقابل الانتصار للشاعر الآخر وأنشاعه، من صميم العملية النقدية، توصل الأوائل فيها بالبلاغة والخطابة وعلم الكلام في محادلاتهم ومماحكاتهم. يصور ذلك قول إحسان عباس عن الناقد محمد بن الحسن بن الطاهر الحافمي (ت 388 هـ) «كان طبعه النقدي يقض بالاحتكاك والصراع. ولذلك جاءت آثاره في النقد متناوطة تتراوح بين تقرير القواعد ووضوح الأصول، وبين

الحدة الثائرة هي بمقابلة السقطات^{١٠} فلم يحل النقد المتعقب لسقطات الشاعر والنقد المتعقب لسقطات النقاد الحصوم من الحدة والشدة والانعزال في الرد على القول والاستدراك على الموقف. كان الناقد في تعقبه الناقد الآخر ممسكاً أساساً بمصيح بقاءه وهوانه. ولئن بدا أن النقد ينهض أساساً للرد على الحصوم وتعييد أقدارهم ومعارضتهم بكشف عما وقفوا عليه من خطأ وما عمدوا إليه من ريب فإن ما ترتب على ذلك من حصومات ومناظرات كثيرة في النقد العربي القديم اعتبر لدى بعض معاصرينا سبباً رئيسياً في دفع حركة النقد^{١١} ويمكننا الاستدلال على هذه الحركة بما دار من كتاب مثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير (ت 618هـ) من تفاعل نقدي ديمامي متسع رغم عدم احتكام النقاد فيه إلى معايير النقد وأحكام الفكر وحدها في كل الحالات. فقد قام لنقد هذا الكتاب رجلان هما ابن أبي حديد (ت 606هـ) في الملك الدائر على المثل السائر والصمدي (ت 764هـ) في بصرة الدائر على المثل السائر فهاضدا كلاهما على التشهير بعهد ابن الأثير وكثرة أخطائه وتبجعه بالعالم إحداهما بنفسه وإدراء لغيره. ثم تعقب كتاب ابن أبي حديد بدوء رجلان آخران رداً على ما جاء منه بخصوص المثل السائر وهما راجع إلى أبو الحسن محمد بن الحسين بن الإمام أرشد الدين الأصميهسي (ت 764هـ) في خمسة عشر مثل السائر وطلي الملك الدائر. وعبد العزيز بن عيسى في كتابه طبع حديث عن تعقيب السائر^{١٢} حيث أن كتاباً واحداً في النقد لابن الأثير يهمل لنقد راجع إلى شارح يهمل واحد من هؤلاء النقاد ناقداً آخران كذلك. فالأولان يخطئان ابن الأب وخسبهم من عمل نقد النقد، والثانيان يخطئان واحداً من المخطئين الأولين ويتعبرون لاس لأثير وتبجعه هي من قبيح نقد النقد^{١٣}.

وبعد عندما ينظر في مثل هذه الكتابات المتعقبة بعضها لبعض، أنها وإن داخل النقد بسببها تحامل وتخرجه^{١٤} أسهمت في خلق مناخ عدلي تقويمي، إذ لم يمع تحير النقاد وتعاملهم اعتمادهم على الحجة وصروب الإقناع والبرهان وقد تناول حمادي صمود بالتحليل رسالة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 435هـ) في خمس أسئلة أبي تمام^{١٥} باعتبارها صورة عن الكيفية التي يبرر بها النقص والبلاغة التي تميز عن الانتصار وتسمى إلى ترويعه بين الناس^{١٦}، فاستحضر صمود من رد الصولي على حصومه أمثلة دالة على انتهاج الرجل خطة مخصوصة هي إخراج خطائه وإثبات مقصوده في سوق حججه والإقناع بها لأجل أن يحمي موارعه الحقيقية من نأليب الرسالة فيحقق غايته منها ويبعد إلى ذلك هي صورة الحكم المصنف والمتضلع من عمله الفارق بأصول الشعر ومعاييره.

وهي حين وقف محمد مندور وحسين الحاج حسن عند عروق الصولي وتعصبه المعروض وسطحية ذوقه ومماقته وعقم حججه وسخفها^{١٧}، وقف صمود على إشارات من سياسة الصولي في المحاجة والإقناع أبررها في نظره^{١٨} ما عول عليه مما يحصل في ذهن القارئ

«من مقتضى حكمه ومتضمن قوله، وإحراج احتجاجه هي بناء محكم» حتى لا يأتي رأي غير مدعوم ولا تساق حجة غير مقنعة». ونعمده ذكر ما يفرق بين الشعر القديم والشعر المحدث حتى يعلم القارئ سبب الخصومة من الجدة فتتضح له مسالكها ويأسسها بعد وحشة. وإحراج الحجة للقارئ «مخرج الحادثة التاريخية... ليعتقد أن ما يقوله النص هو الحق بلا زيادة أو نقصان فتباد نفسه وتدعي». إلى غير ذلك من الطرق التي بدأ معها كإن الصولي ثم يكف في رسالته عن التخطيط والتدقيق وشهد الدهن للإقناع بمرصه ولم يترك وسيلة تملّبه على خصومه وتظهر علمه وحصله إلا استخدمها. الأمر الذي جعل محمود يرى في انحصار الصولي لشاعره «سياسة في بناء الحجة وترتيب أقسامها» وليس مجرد أعمال وحساس.

وقد بطرنا في مثل هذه الخصومة هي تقويم الإبداع والحكم عليه باعتبارها صورة لما وندته القيم الحلافية في النقد العربي القديم من ديمامية هي الفكر وتضرب في الآراء والمواقف واعتبرنا أن ثبوت القدماء في العلم بالشعر واللغة وعلم الكلام والمطبعة دون النقد. لم يصح قيام إرهاسات لنقد النقد بمفهومه الحديث عندهم وقد راد عبدالمعزير فلتشيلة على ذلك فقال: «... من كتاب له حول قواعد، وكانت هذه الأصول والقواعد مقدسة ومرعية من المحللين في الرأي»¹ ثم أن ما رأيناه من مداخلة التسمية والتنجيع لهذه الأصول «... بعد إنشاء من تشغال العقاد القدماء بمساعدة المثقفي على كشف صحة الشعر وتفسيره من جهة لا ينمي حضور ما يمكن اعتباره مهيتا للنقد النقد في عصرنا

ويمكننا القول أحيرا أن لا يزال إلى مارسوا نقد النقد من دون معرفة بمصطلحه وقوانينه والحدود الماصلة بينه وبين النقد. قد أثاروا في إطاره قصايا ارتفعت إلى مستوى المشكلات الكبرى وأنجزوا مؤلفات تملق شهرة وإثارة للحوار والجدل مؤلفات حديثة كثيرة. عينا بذلك على سبيل المثال لا الحصر. ما ألف في الخصومة بين المحافظين والمحدثين من رسائل ومناظرات، وما قبل في معاس المتشبي وعيوبه حتى قال ابن رشيق أنه «ملأ الدنيا وشغل الناس» وما كان من خلاف حول أهلية أبي تمام أو البحتري... إلى غير ذلك من «الموارثات» و«الوساطات».

هالطاهرة قديمة إذن ولها أثر في تراثنا النقدي. دعت إليها كما بينا رغبة من الماقد هي محاكمة الماقد الآخر، ومخادته هي ما برز في مقالته مستوجبا للمراجعة والتصحيح، أو دعت إليها عوامل فكرية مذهبية وحتى عقدية تعطل بالنقد واستند هو إليها. وعندما يقارن ذلك بما آلت إليه ظاهرة نقد النقد، يلحظ اليوم اتساع أهمتها وتبلور الوعي بها بمصطلحا ومادة. وهو ما يفسر النشاط المتداول على قلته لأجل التعريف بنقد النقد والتأليف فيه. ويفسر ظهور مشاريع عمل هي العرض لنسب صدر بعضها عن تصورات فكرية ونقدية عامة لا تؤسس

معرفة شاملة بأسس نقد النقد ومسلماته، وإبها هيات شكلا خطايا مستقلا عن النقد محتصا بمصطلحه يمتلك منهجا ذا رؤية واضحة إلى حد ما هي قراءة النقد.

ب- نقد النقد: جدانة المصطلح وجماليات التطور

إن مصطلح نقد النقد مستحدث في القاموس النقدي العربي ظهر نتيجة ما عرف النقد من اتساع نظري وتحول منهجي. وقد كان لكل من محمد الدغمومي وعبدالمسلام المسدي وببيل سليمان رأي في نقد النقد، فاعتبره الدغمومي نتجة الوعي النقدي العربي بأهمية الشرط العلمي هي النقد⁴¹، ووصله المسدي بجدانة المنهج⁴²، ووصله ببيل سليمان بضرورة مجاورة الحداثي في المشهد النقدي⁴³.

ويعلم من ذلك أن مصطلح نقد النقد وبدء ظهوره باعتباره مادة خطائية غير مشروط بتألق الحصارين العربية والقريبة، ولكنه غير مفصول عنه في الوقت نفسه، ذلك أن الإشارة إلى المؤثرات الأجنبية ليست عاتبة في بحث النقاد عن كيفية ظهور مصطلح نقد النقد عند عبدالمسلام المسدي يرى أن نقد النقد صورة عن «محاصرة» اتجاهات الحداثية النقدية - التي تعلم كلها أصولها القريبة المنهج - بداعي مسوب فيما ذكر لسدي إلى عوستاف لسنون (Gustave Lanson)⁴⁴، أما الدغمومي فقد طرح إمكان استغال مصطلح نقد النقد إلينا من الثقافة الغربية. باعتبار أن الرعية هي عمدة لنقد المهية بعد لنقد قد وسمت الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من قبل أن تظهر عندنا. ولكن الدغمومي لم يثبت ذلك بإمكان صراحة ولم يفسر على مدارته ومجرباته⁴⁵. أما ببيل سليمان فقد ذكر بصدد حديثه عن يدية سمن «نقد النقد» كتاب تودوروف الموسوم بـ «نقد النقد» رواية تعلم Critique de la critique (1984) Roman d'apprentissage وتم بعنه التسمية إلى أن تودوروف على الرغم من تناوله قصايا فكرية ونقدية طرحت في أوروبا في القرن العشرين «صدح بالنقد الذي يتكلم مع المؤلفات وليس عنها، كما صدح بأن يسمع هي النقد صوت المؤلف وصوت الناقد»⁴⁶. وهو ما يفسر فعلا تعريف تودوروف النقد الحواري كما ذكرنا سابقا مكوته لقاء بين صوت المؤلف وصوت الناقد «الذين لا يتميز أحدهما عن الآخر»⁴⁷. «الحوارية عند اقرب إلى مفهوم الطريقة في التعامل مع النص الإبداعي منها إلى الطريقة في التعامل مع النص النقدي. ومصطلح نقد النقد بمعنى تعاقل القراءات النقدية وتحاورها، يحصر أكثر في تناول تودوروف لبعض أطروحات النقاد أمثال ن. - فري (Northrop Frye) وم. باحثين (Mikhail Bakhtin) ور. بارت (Roland Barthes). ويبدو أن ببيل سليمان الذي يفهم نقد النقد باعتباره «يقوم على نقد خطاب نقدي» قد تنسج حوارية تودوروف في وجهها التفاعلي التبادلي من لمة، صياغته في كتابه لما يسميه «حوارا نقديا ونقدا حواريا»⁴⁸.

في الوعي بمصطلح نقد النقد ومحاولة ظهوره

ويعني ذلك أن مصطلح نقد النقد وإن لم يحصل عن المؤثرات الغربية، تولد من التحولات النوعية الداخلية في الفكر النقدي العربي. وهو ما يناسب ما جاء في كتاب سدوي طباعة، التهارات المعاصرة هي النقد العربي، من أن العقاد في مقدمة ديوانه نقد الأعاصير (1951)، أول من استخدم مصطلح نقد النقد بوصفه مفهوماً يلح على صبور النقد من العصبية والهوى والذاتية ذلك وإن كان العقاد وبعض محابليه قد مارسوا نقد النقد من دون أن يصلوه عن النقد وهو ما يوافق تورع استعمال مصطلح نقد النقد في نظر الدغمومي على مستويين⁽⁴⁸⁾ أولهما عام ومبتسب، وثانيهما الممتد من السيميائيات إلى يومنا، يميزه القتب إلى خصوصية نقد النقد مقارنة بالنقد والنظرية الأدبية

ويكفي بناء على ذلك اعتبار السيميائيات هي العالم العربي بداية الوعي بخصوصية نقد النقد مصطلحاً ومادة، مما يدل على أمرين شبه متماثلين أولهما أن بداية نقد النقد متأخرة جداً إذا قارناها بما عرف النقد من مراحل في النشأة والتطور منذ الأريسيات إلى يومنا وهو ما يفرض تأخر ممارسة النقد لنقد النقد إلى حدود الثمانيات. ويفسر خاصة نواضع الكتابات المعروفة بأسسه وهو «بما يحمله قول صيل سمان» «صعب نقد النقد»⁽⁴⁹⁾، وقول عبدالله أبو هيب «أما بعد نقد القصص والروايات»⁽⁵⁰⁾ أقل من ذلك بكثير حتى نهاية السبعينيات حتى أن هذا النقد «ما يسمى بالنقد»⁽⁵¹⁾ «ثاني الأمرين الذي ملاحظه معاذ أن نقد النقد على أنه امتداد في سيميائيات ترجم بحكم خصوصية المرحلة عن وعي النقد العربي ذاته وحاجته إلى تحديث قواعده ومفاهيمه ومثل صورة من مراحل وسعطاته. وهو المؤثر على نقد النقد من حركة نصية متحررة. وأنه لا يمكن في نظري أن تعرف خصوصية الوعي بمصطلح نقد النقد ومادته خارج إطار ما ولدته التحولات العربية، الإبداعية والنقدية. من إشكاليات معرفية وحضارية وبمثل ذلك ندرك كيف هذا المشهد النقدي لظهور نقد النقد باعتباره حدثاً معرفياً ضرورياً ومرحواً، هي حين ظلت تلك الثمرة المتمثلة في صعب نقد النقد» بتعبير مهمل سليمان⁽⁵²⁾ قائمة إلى حدود الثمانيات؟

ويمكننا إذاً نظرياً أن نساءل انحراف النقد ضمن المشروع الثقافي العربي، من رابطة انعكاساته الداخلية الموصولة أساساً بالممارسة النقدية، أن نقف على عوامل ثلاثة تعتبر أنها سبغت إلى ضرورة وجود نقد النقد، وكانت من مولداته ومن حواجز التقيد لمفهومه ومقاصده أول هذه العوامل تمثل في محاراة النقد للتحرية الإبداعية المحددة المنحولة عن ثوابتها وهو أمر ناتج في أصله عن حداثة النقد عامة والنقد المعني بالسرديات خاصة في العالم العربي مقارنة بالإبداع الأمر الذي دعا عالي شكري إلى القول «أدبنا بمعنى ما سبق من نقدنا وحداثتنا الأنسية لذلك أسبق من حداثة النقدية»⁽⁵³⁾ فهي حين تحدد مهلاً الرواية الفنية العربية بعشرينيات القرن الماضي⁽⁵⁴⁾، لم تظهر معالم النقد الأولى إلا هي الحقبة المتصلة

بالهزمة العربية الحديثة، أصعب إلى ذلك أن النقد المحدث بالرواية المتشكل مع أمثال محمد مندور ولويس عوض وغيرهما من الأوائل تأخر ظهوره مقارنة بنقد الشعر ويتج عن ذلك أن صروب الإبداع كلها كانت أسبق من النقد إلى الخروج عن قواعدها التأسيسية، وكان النقد من جهة في موضع اللاحق بها لا يكاد يمسك بمعالم حداثتها حتى تتحول عنها⁽¹³⁴⁾، وكان من جهة أخرى يتعلق بالمصادج الإبداعية القديمة ويرتد إلى الثوابت المعرفية والمعايير التحكيمية التقليدية، وأعيان أو غير واع، وهو ما يفسر صدعة نقاد إلى يومنا هذا أنته قصيدة البشر والقصيدة البرقعية من انزياح عن مقاييس الوزن والإيقاع التراثية، وبما أحدثته الرواية هي بنية أفكارها وطبيعة تشكلها من خروج عن المنظومات المعرفية والقيمية وعن التركيب الصياغية والتعبيرية والتراثية الرمزية وربما اتضح عجز النقد عن مواكبة التجربة الإبداعية على مستوى القطر العربي الواحد أكثر في نشأت كتاباته بين الصعف والمحلات وعدم ارتقاؤه إلى درجة المقولات النظرية المتخصصة، الأمر الذي لاحظته عبد الإله أحمد على النقد العراقي غير المواكب وفق اعتقاده للآداب الحديث في اتجاهاته وتياراته المختلفة، وقد اعتبر الباحث ذلك كهدا في نقد وضعها به عدوان إلى فحصه وإعادة النظر في مبادئه ومنهجيته⁽¹³⁵⁾.

فالعلاقة بين النقد والآداب، أحد عناصر أساسية من غموض من استدارة هذا النقد على ذاته بالنقد، وليس هو صريحا من الانعلاق به من مسؤولية لتواصل مع الآداب والتجاوز معه بل نقد اعتبر المسدي عجز النقد عن الحدوث بشعرية لأنه عجز عن مجالات التي يأخذ فيها الأدب زمام المبادرة معجز النقد حرا بحوه حد نرجع مساهمة وصياغته.

وهو السبب في اعتمادنا لظهور العامل الثاني العامل في نشأة نقد النقد والحقار عليه مما يمكن إحصائه في طائفة البحث عن المثال أو النموذج، وهي الظاهرة التي هيأها المشروع النهضوي العربي الثقافي والحضاري وبرزها الوعي بضرورة تحديث بيئات الفكر وأصنافه.

فلم نسمع برعة بعض وجوه الفكر منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى التأسيس وإحياء التراث، من ارتباط النقد العربي الحديث في بدايته بالانفتاح على النظريات الغربية وتلخيصها باعتبارها النموذج الأمثل الواجب التمثل به والنسج على منواله. ومثلت تلك المرحلة بداية تهاوت الفكر النقدي العربي على نظيره العربي، رغبة في تحديد الأدوات والآليات. ولكن كذلك مساندة لخاصة داخلية هي صميم الفكر النقدي العربي دافع إلى رغبة عن الثوابت والمقدمات، وهو ما يُفسر مقلبان الاتجاهات الجديدة على الفكر النقدي المغربي والمشرقي من الشايبينيات إلى يومنا⁽¹³⁶⁾، إلى حد انقلبت معه مرجعيات النقد المعرفية انقلابا كاملا.

وبدا واضحا أن النقد العربي الجديد بصورة عامة لم يظل، وهو يحوم حداثته الثانية، مشدودا إلى النموذج العربي يتقيد به ويُعيد صياغته، مما يفسر إيمان نقاد عرب كثر في

النصوص الأدبية، كشفاً وتعكفاً وإعادة تركيب، معبر بمنير أنهم وإن كانوا قد اهتموا في عملهم ذلك بنظرية النص التي وضعها المربويون إلى إشتات مركزية النص واستقلاليته عن كل عامل خارجي، وإن كانوا كذلك قد اهتموا في وقت لاحق بنظريات القراءة واستقبال النص التي أقر بها المربويون فعالية القراءة وسلطانها في إنتاج النص، فإنهم سموا إلى اعتبار مدى صلاحية المناهج العربية ومصطلحاتها في الكشف عن خصوصية النص الإبداعي العربي وقيمه، وهذا شكل من أشكال استدارة النص النقدي على النص النقدي بالمراجعة والتصحيح، استدارة يرى أنها لم تمنع توسع دائرة النقد إلى حد التصحيم المعرفي وشدة التباين المنهجي وحتى المصطلحي.

وهو العامل الثالث الذي هيا في نظريتنا لظهور نقد النقد اصطلاحاً ومادة أكثر من غيره. فالتراكم المعرفي الذي وضعه النقد في النقد صورة تنويعات على المنهج الواحد تفرعت بدورها إلى تنويعات من درجة ثانية فتحت أسباباً واسعة لحشد من النظريات والمصطلحات صغبت مرات السيطرة عليها لكثرتها وشدة تشعبها بالإضافة إلى تداخل بعضها وتقاربها.

وقد بدا أن النقد العربي في صلبه بهذا النمط السعدي نظري والإجرائي السريع يمتثل عدته المعرفية والنظرية من العرب ولا يتغير في حالات كثيرة أعتاب الانبهار والذهول واتضح أن هذا من باب «الاول استعماله بانك عربي، كشف عن صدمة لنا متعددة بمقاييس وفيه مصروفات واحدة عليه»⁽⁹⁾ وهو يدعى حسنا باستمرار.

ولن مثل ذلك في سرداء «عربية» اسمها «عرب» بحول المعرفي الحدائي الذي وحده يضمن وجودنا⁽¹⁰⁾. فإن قبالة حس حرج شرج يدعى «أكثر من سؤال فما بعد حدثاً نقدياً عربياً، لا يصلنا هي الحقيقة إلا بعد أن يتحول نقاد الغرب عنه أو يكادون وما يحسبه ثقة من نظرية عربية تحنن عبداً حتى يمكن لشدة تمثيلها أن يصطبغ مثلاًها، هو هي الحقيقة فتة بما حد ومطاردة لنا عقص. وكان ما نسميه بعضهم «القصة أو القطة النوعية» هي مسيرة النقد العربي قد رمت به هي الحقيقة بعيداً عن العناصر الأساسية المديرة قام النقد لأحلقها مصي بدلت، القارئ عجز المطلاع على طبيعة التمييز الإبداعية وعبر المسك بمناجيج القراءة وعبر المدرب على فك شفرة النصوص ونص النص الإبداعي المعاصر من أعراق القراءة وفوائد التأويل وهو ما يعكسه قول فيصل دراج، إن المثال النقدي الذي كان يحمل كل خصائص «القانون» الثابت لم يكن يتطابق دائماً مع الأعمال الأدبية التي كانت تتواصل من أجل تحقيق قوائنها الذاتية⁽¹¹⁾.

ويمضي ما تقدم من كلامنا أن النقد العربي الجديد يعيش من بعض وجوهه قطيعةً بإيستمولوحية مع النص الإبداعي ومع القارئ. وهي قطيعة أوسع من ذلك وأعرق، نمد فيها يرى شكري عريب ما صبي إلى أصول ذلك النقد ذاته ومصطلحاته. يقول «إن حركة النقد العربي

الجديد لم تعتبره بإنجازات النقد العربي الحديث ولم تتجاوز معه ولم تتعامل مع الثورات النقدية القديمة^(١٠) وهو أمر بقدر ما يعكس في نظرياً إقبال النقد الحديث واستلانه. يعكس امتلاء بلدات إلى حد التصخم. مما يقرب رأساً على عقب حركة النقد العربي القائمة من بداية عصر النهضة، إلى حدود النصف الثاني من القرن العشرين على ديمامية التحدّد والانصاح والتعامل والتجاوز وهذا مشغل من بين مشاغل نقد النقد دار ولا يزال بشأن سؤال تكرار واحتلّت صيغته وحليته عن مدى صلاحية النقد لقراءة النص الإبداعي وتنظيم عملية تأويله إذا كان بدوره يحتاج إلى المراجعة والتصحيح؟

يمثل هذا السؤال يدرك أن الفكر النقدي العربي قد يحتاج إلى «مصححة» عالي شكري أخلمس هو «القائل» «انتمت المجوّه بين الناقد والقارئ اتساعاً لا يسده الوصفه و لا البنيويون وإلما بعناج لمصححة»^(١١) هل يكون نقد النقد هو المصححة مادامت العوامل الثلاثة التي رأينا علاقتها بالنقد تنتهي كلها بعنمية أن يراجع النقد النقد ويصححه؟

خاتمة

قد حصرنا من مقالنا هذا من حدود مصادره أن النمط الفكري ذهب مع من التطور والتغيير لا يمكن أن يطلع ضلوا من صرامة لمستطاع وتعلّمت «استدانة» معرفة وعديب إذا لم تكن نه هي ثرائنا مرجعية تسدده وتصححه تبرعه من جهة الانتار المصوري وعشري عدي بغيره ضمن السياق المعرفي العام.

ونظراً في نقد النقد على انزعج من حدته مصطلحه في ضوء بصورنا ذلك، فإنتهينا إلى أن له علاقة بكثير مما دارت حوله مناضرات العرب القدامى ومساجلاتهم من قضايا أدبية وبلاغية ونقدية نظرية وتطبيقية لم يشك في دلالتها على أن نقد النقد باعتبارها نشاطاً فكرياً نوعياً قديم في مادته حديث في مصطلحه. فالمحمولات القيمية الخلاقية التي كان لها أثر ملحوظ في الوضع المعرفي والنقدي القديم، تعتبر إرثاً خاصاً لنقد النقد كما يعرفه في عصرنا وبعد أن نظرياً في وضع نقد النقد حديثاً انتهينا إلى أنه وإن نشأ في حصن الذاكرة الثقافية العربية أساساً لم يقف عندها. وقد وجدنا تأكيداً لذلك أن تحول مصطلح نقد النقد من مدلول عام في الفكر النقدي العربي القديم قائم في عصره وحده - على المصانعة بين النقاد وكشف السقطات والمعائب النقدية إلى مصطلح مختص في عصرنا بفعل معرفي متعدد قد واكبه اتساع في حطام نقد النقد واختياراته النظرية وإجراءاته التحليلية والتعليقية. وهو أمر أسهم في ظهوره، كما أوضحنا، ما بلعه النقد اليوم من تبلور وتنوع وما ولّدت الاطلاحة بقسسية المصوّر القديمة وثوابتها من هرة «أركيولوجية» شملت أساق الأبداع والنقد كذلك. بل لقد لاحظنا أن ما بلعه هذا النقد هي إعطائانه من تحول وثراكم معرفي ونشعب نظري

داعياً إلى المراجعة وإعادة الترتيب، جعل ظهور نقد النقد في عصرنا طبعاً بل ومرجواً، بعد أن اتسعت دوائر قراءة النص الأدبي ونشعت مسالك مراقباته وتأويلاته، وانصح لنا عندما أن نقد النقد المتأسس في أصله على شرعية القراءة الممنعة والمتعددة، لا يحلو من هيكل تكويني ومعرفي، وإن ظل منمرطاً ضمن أسواق الفكر العامة ومداحلاً لخطاب النقد كما اتضح لنا أن عدم توافر نقد النقد على حمار نظري واستملاحي متكامل، لم يمنع من بعض أصعابه إلى تحويد خطابهم وصقل آلياتهم واستصغاء أدواتهم ومناهجهم، فنقد النقد ليس حركة فكرية ملحقة بالنقد ومعتقرة إلى الحلفية النظرية والتراكم المعرفي، وهو ما يفرض أنه وجد شرعيته قديماً ضمن سياق فكري ونظري أصيل، وبعد اليوم مبرزه والحاضر على انتشاره ضمن سياق جدلي وتعلدي حديث.

جابر عصفور : مقالة هي نقاد محب محمود - ملاحظات أولية، فصول 1 ح 3 أبريل 1961 من 164

بيل سليمان : مساهمة هي نقد النقد الأدبي دار الحوار للنشر والتوزيع سورية 1988 من 218

مذكر من مشعل بقدر النقد وبه إليه

محمد المصومي : حسن نقد النقد كتاب عرواه نقد النقد ومظهر النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب بالرباط - الرباط 1994

وفد أهدا من كتاب المصومي إفاضة كبرى وإن كنا نعتب عليه إشغاله وحل حقل معرفي متبوع وعلم فليس كتب ملاحقت نقد النقد بالنقد والتطوير تضرر مثل ذلك، فإن موقع نقد النقد من الدراسة وحظه من التحليل كانا أقل مما يتوقع في كتاب يندرج أساسا عن نقد النقد

- مهم النهائي المثلث : النقد يحتاج إلى منهج حاجة الإبداع إليه، وربما انتصاليات مقاربة هي الفكر العربي المعاصر، مركز الإتماء الحضاري - حلب 2000، من 104.

شكري عزيز المصوي : يعتبر أن مصدر النقد ليس الأرب إذ إن موضوع النقد الجديد هو نفسه أحوالنا.

عن إشكاليات النقد العربي الجديد : المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1997 من 49

بيل سليمان : مساهمة في نقد النقد... من 5

عبدالله أبو هيب : النقد الأدبي العربي الحديث في عصره - دار الحوار للنشر والتوزيع - دمشق 1990 من 14

دمشق 1990 من 14

يمكننا أن نذكر هنا عن سبيل لا المصومي كتاب محمد سحر - نشرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إيليس المصرية القاهرة 1994

المقدمة الكتاب نكتة - ثم أنما يتناول : النقد متى يراجع نقد آخر ويصححه واليهذا يذكر بعد ذلك مصطلح نقد النقد صريحه ونشر في مجلة () - كتابه أو عمله ضمنه ثم (به يذكر مصطلح نقد النقد على حد ذاته مع سبيل من ضرورة - صبط التناول - بالمصطلح ويذكر مرة أخرى على أنه من الدلائل على معنى وإلمامه بالنقد (من 153) ومحرره عن موضوع دراسة، وهو الأدب، وعن مهمته في اختيار قصة الإبداع الفني (من 154)

هذا خلاصة على أن من عمل يصنف نقد النقد إلى اتجاهات ثلاثة الميثولوجي والنسبيولوجي والنسبي

والنسبي، يمكن في الحقيقة تمثل نقاد مع النص الإبداعي أكثر منها تعامله مع النص النسبي

محمد المصومي : نقد النقد... من 113.

بيل سليمان : فئة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية 1994، من 63

كما يقول المصومي هي ذلك عن نقد النقد، ولذا حللنا بناءه، أنصبا خطانا يتناول فيه التاريخي والتطوري، نقد النقد... من 76.

جابر عصفور : مقالة هي نقاد محب محمود... من 163.

صالي شكري : روح باب النقد والجدالة الشريفة رياض الريس للكتاب والنشر 1994 نظر المصنفات

انتالية 112 - 125 - 127

مذكر من أبرزهم

عالي شكري : عبد السلام المسدي وحيد لحداد وحاور عصفور في دراسات لهم يذكر بعضها في مقالته

- 13 وإن نقد النقد علاقات بقطاعات أخرى مثل التاريخ لنقد والنظرية الأدبية والتمريض بتأليف الكاتب
اخترنا التركيز على علاقة نقد النقد بالنقد صلبا لسميح 'ولهما في تلك الحطبات صياغة بدورها مع
النقد مدرجة صحيحة وثانيهما أن التلخيص متعدد المعنوي فصل القول في علاقه نقد النقد بكتلة
الحطبات ولا يرى ضرورة لتكرار البحث فيها.
- 14 يراجع من كتب محمد المعصومي نقد النقد... من 61 - 105.
ونطلق عليه تصنيفات أخرى من قبيل: «النقد المتأخر» و«قراءة القراءة» ونقد القراءات و«جمالية» أو «أدبية
القراءة» أو «القراءة النقدية الواسعة» ومن ذكر ذلك
يونس بغير «جمالية» أو «أدبية» القراءات... نوعا من نقد النقد يراجع سياسة الشعر دراسة في
الجمهورية العربية المتحدة. دار الآداب. بيروت. 1985. ص 49 - 61
- أحمد فرسخ: حياة النسي. دراسات في السيرة. دار الثقافة. الدار البيضاء. ص 140.
وقد ذكر تودوروف مصطلح النقد الجدلي في كتابه
Critique de la critique Roman d'apprentissage Seuil. Paris. 1984
- 15 وجاء في مقدمة الترجمة التي أعدها سميح 'هذا الكتاب قوله: «الأحد تودوروف يجعل
محاور كتابه حوارا بيني وبين...» بعد النقد... دراسة في النقد المكتبة المبنية في نقد
النقد، رواية نهم. منشورات مركز الأبحاث القومي. بيروت. 1986
- 16 Tzvetan Todorov Critique de la critique U.P.C.I.p191
- 17 محمد المعصومي. نقد النقد. ص 1 و 2.
- 18 عبد السلام المسدي النقد والجدل في أدبية 1989 من تأليف
- 19 معاجلة من نقد النقد في كتاب عبد حماد عيسى في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر بطنس 1978
ص 17 - يستشهد أن هذا... «أحد للنقد...» سميح '... حيث يعيد بصير الآخرين،
محمد لعمري النقد الروائي والأنثولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي
المركز الثقافي العربي. البيضاء. 1991.
المرجع نفسه. ص 45.
- 20 من أسئلة النقد والباحثين الخارجين عن القناع
كمال أبو ديب يصطنع منهجا مركبا من التحليل البنيوي الوصفي والنوعي والاشكالي ولاركسي الجدلي
وذلك في كتابه
الرؤى المضممة مع سميح بيموي في دراسة الشعر المعاصر (1) السيرة والرواية الهيمنة المصرية لصاعدة
الكاتب. 1985
- 21 - جورج طرابيشي في كتابه. الأدب في المراحل دار الطليعة. بيروت. 1981
ويذكر فيه من 9 أنه اعتمد «تحليلا نفسيا وماديا وبنويا وجماليات ورواقيا»
عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي... ص 76
- 22 عبد العزيز عتيقة نقد النقد في التراث العربي دار المعارف القاهرة 1993 ص 13
- 23 محمد مدور بجمعها هي مقاييس شبة أربعة هي الدقة والممارسة والتعميق المعنوي وتعمير الظواهر
الأدبية... سر المصانعة ذكر ذلك في كتابه «النقد المعاصر» عند العرب في دراسة محمد بلمصاحي و«نقد
وتنوير القاهرة 1996. ص 18 - 22.

12

50	0.2	7+	12.0
----	-----	----	------

قائمة المراجع

١- العربية:

- أبو ديب (كمال) الرؤى المقنعة نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي (١)، الجيبه والرؤيا المهيئة
المصرية لصناعة الكتاب، 1986.
- أبو هيب (عبدالله)، النقد الأدبي العربي الحديث في القصص والرواية والسود منشورات اتحاد الكتاب
العربية، دمشق، 2000.
- حمد (عبدالله) في الأدب القصصي، وبعد بعدد الشؤون الثقافية العامة 1991.
- أبو ديب سلسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة دار الآداب بيروت 1985.
- ترميمار (بودوروف) نقد النقد رؤية تعمم ترجمه سامي سويدان منشورات مركز الإحصاء العربي
بيروت 1980، ط 1.
- صبور (جورجيل سليمان) كيف أعظم النقد؟ نقد ورد منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت 1983.
- حسن (حسين الحاج) النقد الأدبي في الفن علامه المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع، 1996، ط 1.
- فراج (فهد)، الواقع والمثال، سلسلة في علم - الأهدب والسياسة دار الفكر الجديد بيروت، 1989.
- الدغمومي (محمد)
- نقد النقد وتظهر لدى مدرس المعاصر منشور دار كتيبة الآداب بيروت، ط 1 1994.
- انتقال الماهيم نقد النقد، مجلة علامات في النقد ج 11، ح 1 1999.
- سليماني (مبيل)
- سلسلة في نقد النقد الأدبي دار الحوار للنشر والتوزيع سورية 1986.
- نشر المثلث دار الحوار للنشر والتوزيع سورية 1990.
- هبة السود والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية 1994.
- شكري (عائلي) مرج نائل النقد والجدالة الشريفة رياض الريس للكتاب والنشر 1989.
- سبيا (جميل) أبحاثها - النقد الحديث في سورية معهد البحوث والدراسات العربية 1989.
- سمود (حمادي) بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم رسالة أبي بكر الصولي إلى مراهم بن هانك
أموذجاً، دار المعرفة للنشر، 2006، تونس.
- مليانة (بنوي):
- فصلها النقد الأدبي مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1971.
- القراءات المعاصرة في النقد الأدبي دار الثقافة بيروت - لبنان، 1985.
- طرغيشي (جورج) الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت 1981.
- عامر (عيسى أحمد) من قصايا التراث العربي دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة النقد والنقد
مشاة المعارف بالاسكندرية، 1985.
- عماس (إحسان) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن
الهجري، دار الثقافة بيروت - لبنان، 1992، ط 4.
- صصور (جابر) «هزارة في نقد جديد محفوظ ملاحظات أولية» - صمول م 1 ع 3 أبريل 1981.
- العلوي (الهادي) «الشخصيات التاريخية وكيفية تقييمها» - مجلة الحرية 1983 94.

- عباد (محمد شكري) دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، دار الياس المصرية، القاهرة 1996.
- فرشوخ (حمد) حياة النص: دراسات في المورد، دار الثقافة، الدار البيضاء 2004. ط2.
- قنبله (عبدالمعز) نقد النقد في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة 1993. ط2.
- (حمداني | حميد) النقد الرومي والأيدولوجيا: المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991.
- ماضي (شكري عزيز) من تشكيلات النقد العربي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.
- المسدي (عبد السلام):
- النقد والحدائق، دار أمية 1989.
- في آيات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر تونس 1994.
- ممدور (محمد) النقد المنهجي عند العرب: مهنة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1996.
- الياهي (معيص) حراية المتخالف: صداريات نقدية في الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء الحضري، حلب 2000.

ب- الأجنبية:

- Tzvetan (Todorov) Critique de la pensée et Raison d'empire, 1984.
- Saïenne (Bernard) Esthétique - Récit d'un terme, Le 2^e éd. en France, 2003, Les Éditions
- Fernand Nathan, 1985.

في بلاغة السر

الحكاية المزجوجة : الحجاج المتكبر وجيبان الليل

عبد الله إبراهيم*

علاوة من رؤية ما، مستعار معين، وهنا تتقاطع وجهات نظر
تراجيدية، من سادس ما، في شكل باستقطاباته السيج الدلالي
بمعنى كلمة لا يمكن أن يكون الأفق حاهره أمام مقاطع
المسطرة، لا تحيل على عصاة الأقصاء والأسبيد التي يمارسها
حكماء صمد حكومي، بعد هؤلاء إلى المواربة والألحاح يوضع
المسكوك. عند مي مدي يمكن التفكير فيه، بعد هؤلاء لعبة بلاغية
سديدة الحكمة، بضموم صمد حصومهم في حقل احتمالات دلالة
مشعب، بفتح قصور وثقل وعجزهم عن تفسير الصحيح، واستأويل
الصائب وهذا يتشأ نوع من التصاد الذي يعمق كلما استمر سوء الفهم،
يمارس بمحكوم ازدواج ظهري في شلال إحصائه المسطرة، لكن ذلك
الازدواج لا يتصل بالسافض، أكثر مما يتصل بانحرص على بحث رسالة
مشعب دسوم والفرائش التي دسكس المنمهي بها أن يصعد على نحو
سليم، فانه يفهم مقاصدها، سانه المنحكوم تطوي دائما على عصر
استثنائي سموره التي لا يحصح عما تقول مسطرة، بما تنبع الأنباء
فيه في غموض والتواء إنما هي الغالب رسالته دنية تشعل نجما لها،
كما تسجل بمقاصدها ومن أجل الحرية وملاحم، فانها فعل انتهاك، لا
يتورع عن أن يظهر بمظهر السافض وعلى هذا يستغل صرب من الازدواج
بحذاء الذي يهدف إلى قصص سمي الفهم المراد انتهاكها بحجتها
مقصود السردية القديمة بألفة رمزية كثيرة عن ذلك أنها تمثل، من
خلال إنتاج حكايات رمزية، جانب من الصراع بين مهر المنحص
الاجتماعي والشماعي بينك المصوم ردواج لا يمثل نفسه، كما يدين



يوهر السرد حرية كبيرة
لممارسة التكرار الذي يرافقه
منه انتهاك قيم غير مقبولة.
والفاهلون في سياق المصوم
السردية هم الذين يحددون إيجابية
القيم أو سلبيتها. ومن المعلوم أن
توزيع نظام القيم يتصل باسلطة
باشكالها المتعددة، الثقافية والسببية
والاجتماعية والسياسية، وسوء
ممارسة السلطة يطور دائما قيما
سلبية، تجد من يسعى لانتهاكها.



دوافعه .

يتكشف الازدواج بسبب الممازجة التي يحرکہ الخداع، فتشعر دلالة نص إلى شطرين يتحد كل شطر حاملاً قصداً معيناً إلى مطلق يعيد تفسيره ضمن السياق الذي يركب له . ويمكننا تسمي هذا النوع من الازدواج هي حكاية يوردها الأكيميدي .

«حكي أن الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل على وجده بعد العشاء ضرب عنقه، فطاف ليلة فوجد ثلاثة صبيات يتحدلون وعندهم ثمر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم من نسب حتى حالتم الأمير فقد لاذن .

أما ابن من دانت الرقاب له

ما دى محرابه ناشب

نأته نارهم وهي صاعره

فيأخذ من مهب ومدمه

فأمسك عن قتله وقال

المؤمنين وقال الثاني :

أما ابن الذي لا ينزل الدهر قدره

وأن بولت يوماً فسوف يعود

يرى الناس أفواجا إلى سوء باده

فمنهم من حولها ويعود

فأمسك عن قتله وقال

وقال، ثالث :

أنا ابن الذي خاض الصغوف بعمره

وفومها بالسيف حتى استعامت

ركابه لا تغل حلاه معها

يد بحيل في يوم الكريهة ولت

فأمسك عن قتله وقال بعله من شجعان العرب، قدما أصبح روح امرهم إلى الحجاج فأحضرهم وكشف حالهم . فإذا الأول ابن حجاج وثاني ابن خوال والثالث ابن حائك . فتعجب من فصاحتهم، وقال لجندائه علموا أولادكم الأدب فوالله لو لا فصاحتهم لضربت أعناقهم ثم أضيقهم وأنشد :

كن ابن من شئت وأكسب أدبا

يقيت محموده عن النسب

الفتى من يقول ها أنا ذا

ليس الفتى من يقول كذا أبي (1)

كشف هذه حكاية سلسلة من الانتهاكات بموضحة في النرد الأولى يستهت الصبيان الثلاثة ذوات سنناب . في الأمير بالخروج ليلاً، وتعاوي بحم وإحيا الكادب عن أصولهم، فثمة انتهاك حصة . واصحة سياسية ودينية وأخلاقية، ولكن ما يمكن أن يندرج تحت «المسقطه الاخلاقية» لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره انتهاكا من وجهة نظرهم، وفيما يخدع الحارس بهذا الكذب، يكون الصبيان قد مارسوا «صدق بلاغ» كما سنرى، لكن الحارس لم يستطع أن يفت شعره «صدق»، الوحيد الذي نجح في ذلك هو الحجاج . أما الانتهاك الثاني فيمارسه الحارس، فهو بخلاف قرار الحجاج الذي يص على ضرب عنق كل من يحرق بعد العشاء، يقوم بسلسلة متعاقبة من الانتهاكات، نتصل جميعها بالشكوك ويطبون التي نشأ لديه وهو يستجوب الصبيان، والواقع فإن الحارس يقع صيحة الاحتمالات التي نشرها في نفسه تلك الشكوك، وهو أمر يفصح بخروى الظاهرة بالسيرة به هي سلطة الأمير الذي يعبر هو أنها السعيدة، فسلطة الأمير يمكن استخدامها، وإعادة استخدامها مرة أخرى حسب الموضوع المتصل بها . فثمة هامش منى يجري



انتواطلو عليه بين الحاكم وآلة الحكم، بحيث أنه في هذا الهامش ندي يتسع أحكام لكون متفقا قائم به نه، يجري الحراف وتريف مصموم لسلطة المعينة للجميع. هالك ثقافهم غربي بين الحجاج وحارسه الممثلين لكل حاكم وآلة حكمه، وهو ألا تمتد السلطة إلى المناطق المحطرة، إلى تلك الهوامش المؤثرة التي تقع خارج سلطة الأمير نفسه.

أن هرم السلطة يتركب من مستويات متدرجة، ولا يمكن للحجاج أن يترفع على قمته، إنه في حقيقة الأمر يحتل موقعاً في أجزائه السفلى، ومن هذا الموقع سيبي هرم سلطه الخاص. يقع خارج سلطة الأمير لأن من هم من أقارب «أمير المؤمنين» ومن هم «العرب» ومن هم من «شجعان العرب» وهي فئات تبدو سباحتها أوسع مما لدى الأمير نفسه، في درجة يبدو أن الأمير هنا قد تحول إلى وسيلة تشهيدية أمام هذه الفئات، شأنه في ذلك شأن صاحبزوجة استة عليلية الثلاثة وهم يرسلون بشارات مردد حة أدلة محدوس حول أصولهم، يستطيعون أن يكشفوا عن أصوله، وحقيقة فسكرهم المردوج يغص الحارس والأمير، وليس من حل إلا بأن يصفي الحجاج في خضوع لسلطتهم هم، وذلك بإتكار نوع خاص من التوطؤ معهم

تواضو الذي يفرجه الحجاج هو بذاته نوع من «السيك»، إنه يشهد قرره بأن يضرب على كل من يجرح ليلاً، وذلك حينما يسرح الصبيان الثلاثة، ولكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة، هو أن الحجاج لا يسرحهم بناء على ما صرح به فقط «تعجب من مصاحتهم» ثم قال لحدايئة «علموا أولادكم الأدب دواله لولا مصاحتهم فضريت أعماعهم» وكما أن الصبيان أعلنو شيك وأخفوا آخري حوارهم الشعري مع الحارس، فإن الحجاج مستعونا بالأسلوب ذاته يعرض أمام المجلس شيك، لكنه يحمي آخر، وفي نهاية الحكاية

يضم الحجاج إلى الصناد في أنهم يرسلون صفا إلى «أخري» (= الحارس + المجلس) رسائل احتمالية، هم يريدون منها قصداً متعياً، نكن أؤشك يستخلصون مقاصد محتله، يقع الحارس صحيفة الحداد البلاغي الذي يمارسه الصناد الثلاثة، ويقع المجلس والحارس أيضاً صحيفة حداد الحجاج البلاغي، وفي كل الأحوال يجري انتهاك متوغل لكل السلطات لكن «البلاغة» تمنع انفجار الموقف، وتوقف العقاب فيصل سراح الصناد على سرهم من شبه انتهاكوا ثلاث سلطات متداخلة سياسة وديسة وأخلاقية، ولا مرد شارة إلى أن الحجاج عاقب حارسه لأنه انتهك فوره. لأن هالك بعتاً عرقيا بينهما محدود سلطه الأمير. تصع لنا الحكاية الصبيان والحجاج في مستوى واحد، وأخيراً يبدو أن الحجاج قد وجد ضالته في أبناء الحفام والتشوير والحناف، ومن الواضح أن هذه الفئة الجديدة من «الميرسلين» (الصبيان + الحجاج) كانت تمارس انتهاكا أكبر بكثير مما تقدمه الحكاية مباشرة. إنه الاحتجاج ضد ثقافه البعد الدلاكي الواحد لتقوى الأدبي يظهر تنازع صمشتي لكنه فاعل في الية الثقافية، فالصناد يدين يشكرون في علالة اللغة ويهدأ انتهاك يشكون قصدا صربا من الفهم للأدب، مهم يريد للأدب أن يقوى قرلاً واحداً، فولا لا يحتمل التعدد والاختلاف. يمثل هذا الفهم الحدس، لكن الحجاج مبطور هذه الوسيلة، فهو الذي يسمي إلى النسيج الثقافي والشعوري ذاته الذي ينتمي إليه الصبيان، فبالعب - مهتديا ينصناك هذه المرة بجلسائه، إنه يرسل رسالة ضمنية تكشف عن أصوله، امتدائه، كما فعل الصبيان، لكن قصور جلسائه يحول دون أن يفهموا مؤدى رسالته. يتشارك هنا جلساء حجاج وحارسه في أنهم لا يستطيعون إلا الوقوف على ظاهر النص. ليس لهم القدرة على انتهاك مماثل انتهاك الصبيان والحجاج لكل مستويات السلطة والأدب، أنهم



غير قادرين على تمييز العشاء الرقيق الذي يحجب المركز الدلالي لمنص

يتعمد الصبيان استثمار الأماكن، البلاعية لعمه الحاصصة، قصبدة الشعر الذي هو في الثقافة العربية الحق بالسبحة من انشر المتخيل الذي أقصى باعبره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها، فاعتبر مكروها لمن فعنه ومن استمع اليه (2) ووجه ذلك ان يواص العامة مشحونه بحب الهوى كما يقول ابن الجوزي (3)، ولهذا فان قلوبهم إلى الحرافات آميل كما يقرر البيروني (4)، ويواجه ياؤن حفره يمثلها الحوار بين الحاكم والمحكوم، المحكوم يستعين بالشعر الذي ينصدي على أكثر من مقصد، أما الحاكم فلا يهتم إلا بحفظه واحده من أشبه حتى حالقهم دأير لا فانه يحاصد بسده كسده عن مخاوف وتوحشات كثيرة، وفي كل مرة يستمع فيها إلى أحد الصبيان، يرجع فهدا موقفا لا يحلله انه يراكم حصابه الداخلي مع نفسه، لانه يضيغ ويضغ شبكة لاحتمالات، في النهاية يقرر ان يحصرهم إلى الأمير، وهما تفرغ الشحنة العنيفة عند الحارس، فانهما تسكل عند الحجاج الذي يستضيغ ان يتهم مقاصد نصيبات، ان يحكاية يؤشر ان الحجاج «تعجب من فصاحتهم»، هذ يعني انه ستمع اليهم حيداره كشف حالهم، لقد تمكن بوسائل أدبية من ذلك حيث عجز الحارس، وهما يعني عينا ان يعرف الصبيان انشدوا ليبتهم الرمز مرة أخرى في مجلس الحجاج، ولا يتردد هو الآخر في ان يحالهم في ارسال نص رمزي، يصيغ فهدا المعجس، ويخدد بمظهره كاد الحجاج يوجه خطابه إلى الصبيان الذين يتشاركون في وصاعة السبب والأشياء، فكما يحجوا هم في انتهاك سلطات تمارس كرهها، تمكن هو من انتهاك السلطة بمعناها المباشر، إحترق عرقها، ووجد لنفسه غير أعمال عبيه واقوال مرتزة موقعا معروفا في سفعها

يظهر لأردواج أيضا في الموقف لساحر عند الصبيان يراء الموقف المأساوي عند الحارس يغطي الصبيان انتهاكهم بأقول تبعث للظنون، وبهذا منهم كائدت تعدن اردواجها دون ان يعيشتها، اما الحارس فيدمره الأردواج، لقد عبثت به الأبيات شعرية، لانه اخرجها في سياق فهم مباشر ذي مستوى واحد، ومن يمتحج أبدا - كما يمتحج الحجاج فيما بعد - في أن يملك موزها لما كان له الصبي الأول إنه «ليس من ذات الرقاب له ما بين محرومها وهاشمها» وإن نكث الرقاب تأتيه «صاعرة» فيأخذ من مالها ودمها»، رجح نور أنه من أقارب حبيفة، فليس لأحد أن يكون كذلك إلا من يصل - مير ساسين - لقد خذع بالسيك الظاهر نكث - سي ساسين سيك حال الصبيان السكارى في نكث - عاب منه عربة بها مرجعية تتصل بموقعه هو بوجه أن سبحة فأمسك عن قتل نفسي، الذي لا يبعد سبحة في تحقيقه، كان يمر - وبكده يرب - انه بين حذاء، ليس الحجاج هو الوحيد الذي يرب - ديب مهمما كده ؟ ليس الحجاج هو وحده الذي يرب - لأموال والدم بحجامة ؟، وهكذا كان الصبي يرسل على وفق سدا، في حين ان الحارس يعدن برمز صيف سيك آخر ومن ان يمتحج حارس في خطا التفسير، لأ ويمضي فيه إلى نهاية، سيرجح اشارات الصبي الثاني في سياق يربح منه من «أشراف عرب»، ويقضي امكانية أن تكون قرائن ذالة على انه ليس قوالا، وأحيرا لا يستطع أيضا فك اشارات الصبي الثالث الذي يملك أهوه في حياكنه مستعينا برجليه، وفي الحالات الثلاث يقوم الحارس بإحدا مقاصد ضمن سياقات دلالية معمة على معاد لم يقصدها الصبيان، ولكنهم ضبا للنجاة الذي لم يحل من رغبة في انتهاك السلطات التي أشرن اليها كانوا يحرسون على وضعها أمام الحارس، وفي مجلس الحجاج يسكرر المشهد الحجاج وحده يهتم مقاصدهم جيدا. لقد أصلقهم لصاحبههم،



رمان هو لعبد المقر بدنة

براج علمان القرى ويمادي

طوّر للحجاج عناصر ذاتية لتجاوز ذلك لانتماءه كان اتصاله بعمل يرى الآخرون أنه يورث بحس أمر «مرعجا» بالنسبة إليه كان مهموماً بالصورة التي ركت به بوصفه يتنسب شاء أم أبى إلى الحمقى وعثر على وسيلتين توفران له إمكانية التخلص من كل ذلك، العنف والبلاغة، وقد مارسهما معاً متهاكاً باستمرار كل شيء، بما فيه أحوالاً قراراته الخاصة، إلى درجة دسح بينهما إلى ما يمكن الاصطلاح عليه به «العنف البينع». كما أن ذلك قد يكرر دائماً من يستمع إلى تحطّب الحجاج، يقع في نفسه أنه مظلوم وهو ظالم لبيانه وحسّ تحلّصه بالحجج (7)

يشرح (موقف) الحجاج من الصبيان في سلسله مواقف كثيرة (أحدها) من يستهزئ سلطته، ثم يكن الصبيان آخر من «كشف» الحجاج عن مقاصدهم، وسحر بلاغيه، ويوحى معهم كتاب يقرّ حصومه الفصحاء، ويتردد في معاصتهم مثل جازود بن أبي سريه، أو يعفو عنهم مثل العدّيل من اقترخ بعجلي الذي امتنع عن قتله في اللحظة الأخيرة قاتلاً «هك» بيني وبين فسك قصر من إيهام الخباري (8) ومرة قدّم أمامه رجل تشرب عتقه، فقال للحجاج «وإنه لئن كنّا أساناً في الدماء، وما أحسست في العفو»، سمّى الحجاج، ويذكر لحظة أنه بالغ فيما هو فيه، كان يريد شيئاً داخلياً يمسحه من ذلك، أيقظته بلاغة الرجل، فقال: «أف تهذه الحيف، أما كان فيها أحد يحسن مثل هذا الكلام وأمسك عن القتل» (9)

يستأثر الصبيان والحجاج بأهمة بالغة في سياق النص، انهمب الماعلان الأساسيان فيه، ويعدّ توريث الأذواء في البدء يكون الحارس والحجاج ونحس ضمن فئة تمثّل السلطة والنظام، والصبيان الثلاثة في

بسمعتي البلاغي للمصاحبة، أي القدرة على تصديق الحاكم بممارسة لعبة أشدّ ذكاء من لعبته، أقرّ للحجاج بذلك، وأصرّف به، وطافق بين نفسه وبين الصبيان حينما كان رسالته التي تعبّر عن اسمائه، أنه هو الآخر يتلاعب ويفضل ويحدد

في نهاية المشهد يظهر الحجاج بوصفه الفاعل المؤثر في ترتيب الأحداث كلها، ونسبهم وضعه الحاصد، بوصفه حاكماً وديعاً وذا حنيت اجتماعية معينة في هضم لانتهاك الظاهري سلطته، لعبة أخرى يستلّ الحجاج انتهاك الصبيان لأن فعلهم في حقيقته محالّ لفعله، وبلاغة العنف التي مارسها، هي التي جعلته يتدرج في هرم السلطة، أنها تمثّل بلاغة الصبيان الذين دعمهم أسباب تهره بالانتهاك، وكما رعبهم في ممارسة لعبة البلاغة، أن هو سيد هذه الممارسة أيضاً يكشف أيديه، أنه حينما يوجه إلى الصبيان أكثر مما هي موجهة إلى المجلس، أو إلى الذي يربّ في ساق النسيخ المدين مشبه بما هو الحجاج نفسه، كان رجلاً معبراً يعزم بانطوائ ومن لتواضح أنه سعى لتجاوز وضعه هذه التي يورد الجاحظ أن العرب يرون الحس في من يحوكم ويعلم ويعمل (5)، ولم يستطع الحجاج فهم هذه الوضعية التي كانت تبعث في كلّ مرة كان يزدّد فيها عنقه، وربما كان استغراقه في الانتهاك هو في جانب منه هروباً من تلك الوضعية، شأنه شأن الصبيان، وعلى لسان مالك بن النريب الشاعر الذي هلك في صوح مشرق، تروى الأيام الآتية التي تهدف إلى إعادة وصل الحجاج بوصفيته القديمة كونه معيهم صبيان وديعاً (6)

عماد عسى الحجاج يبلع جهده

إذا نحن جاورنا حفير رباد

فولاً بقو مروان كان ابن يوسف

كما كان عبداً من عبيد أياد



الاندماج غير المعنى بأوتك الذي يستهكون منظومة القيم الحداعة، حتى تلك التي يظهر هو على أنه مؤور، عها

ان التراسل الشفاف بين الصبيان والحجاج فريد من نوعه، وبوصفهما فاعلين رمزيين في الحكاية، فانهم يظهرون على تهكم لادع ويلينج نجاح وضعيتهم الشخصية من جهة، والوصف العام من جهة أخرى، يبدو ادواجهما مسوغاً، فالمروية البلاغية في ظل التوتر العام، واحتكار الحقيقة، هي وسيلة المحكوم والحاكم.

فئة معارضة بسبق القيم بكل وجوها التي تتصل بالعنة الأولى، وتنتهي الحكاية وقد أعيد بربع الوظائف والادوار، بقاعة ينتحى الحجاج بالصبيان، ويسعى ضياء لسمامي في موقعهم، فيما ينتلج الحارس والمجنس الحدعة دون ان يفهموا التواطؤ السري الذي جرى بين الحجاج والصبيان. يحش الحارس الصنطة بوجهه المباشر المعصم، ويشل سحلس ثقافه السحبة. وإذا كان الحجاج قد جرى السطه واشقاه، كونه وياً وبيفه، فإنه يكظم سحرية من هذا الانتماء المعصطع، موقفه من الصبيان يفتصح ادواجه، انه مارا يحس إلى

الهوامش

- (1) لأكليدي * اعلام الناس بما وقع ببرامكة مع بشي العباس، القاهرة، السكبة التجارية الكبرى، 1356 هـ، ص. 35-34
- (2) المقريري : الموعظ والاعتبار بدتكم الحفظ والافتقار، بيروت، المطابع النجدي، 1959، ج 3، 199
- (3) بن مجوري : طبس ايليس، بحث محمد مبر الدمشقي، القاهرة، مطبعة النهضة، 1928، ص. 124
- (4) أبو الريحان البيروني * في تحقيق ما للهند من مقوله مقبولة في الفعل أو مردودة، حيدر آباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص. 220
- (5) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخديجي، 1985، 149.
- (6) البغدادي : حراة لأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخديجي، ج. 211، وثمة خلاف في نسبة القصيدة لمالك، فمن ينسبها اليه مثل ابن قتيبة والمبرد ومن ينسبها للمفردق مثل المبروقي وسرج التميمي مثل ياقوت الحموي. وهذه الحدفة يبدو أنها كانت شائعة، وكثيراً ما عومها قصوم سحاج واهتمت بها المصادر القديمة (مثل الكامل للمبرد، 2 : 104، ومعجم البلد لياقوت، 7 : 391 والبيان والتبيين للجاحظ، 1 : 249 إلخ). ويضاف إلى كونه معصماً كونه ثباغاً، كما تورد بعض المصادر وإلى ذلك يشير كعب لأشقر في قصيدة له، منها البيت الآتي،
- ورأي معروده الدباغ غيمة أيام كان محالف الافتد
- ينظر حول هذه التفاصيل : سرج العمون، بن بيان المصري، ص. 170-171
- (7) ابن بيان المصري : سرج العمون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1986، ص. 183، ويتردد هذا التأكيد في البيان والتبيين، 1 : 394، 2 : 93، و 269
- (8) البيان والتبيين، 1 : 392
- (9) نفس المرجع، 1 : 259

كال أبو ديب

في بنية المضمون الشعري : 1. هاجس الانقسام (٥)

- 1

يشكل هاجس الانقسام إحدى البؤر الانعكاسية والرقبوية الأكم بأصلا في الوجود الأساسي، وتصرب جذوره في أعموار التجربة الإنسانية منذ بداياتها التاريخية المعروفة حتى الآن. هاجس الانقسام هو، بلغة كارل يونغ (1) (Jung) سرد بونكي (2) (Boedon)، أحد الهاجس الطفلة العليا archetypal الجوهرية. ومن هنا أنه يتشعب انتشارا دائما في الأشكال الدائمة التي حدثت التجربة الإنسانية، ومعاملة الإنسان في الوجود، واكتشافه لأنفسه وماورائه أي في الأسطورة والفكر الديني والاعتقادات الشعبية، إلا أن انتشاره ليس أقل بروزا في الأعمال الأدبية والفكرية والفنية التي تتجلى فيها التفاعلات الإنسانية في مرحلتها الأسطورية وليس تحسب الأنتي ديمو لامعة ثم يكتمل الانقسام الأساسي الذي يحيط بمحيط التفكير الديني نفسه الاطلاق. محبة يكونه لاسية في عمقه من التراث وتشكلت حسب لاساني في حب، وجود الإنسان بعد ان فتح له في حبه من روجه، لم الانقسام الحبيب، الذي ترافقه في نفسه بديسة هزمت وجوده من نوره الأسمى. من الحبس والله، ثم بين لاسان والله، وسدده لاسان من الحبس أعين، في الانقسام البعيد في من لرجل وحره من جسده هو الفصح الذي جعلت منه التراث، أي الانقسام بين ، وكينونة لاسان الرجل

وأصل سلسلة الانقسامات هذه مركز التصور الديني في تفرقه والفرق كديما، ثم في التراث الشعبي الداع منها كما يناسي في التفاعلات السامية والتفقه بعربية تشكل حاضرا في الشعر العربي سرد قصة الانقسام الأول (انقسام الحبيب الأساسي عن التراث وتكونه إلهي). ثم انقسام الحبس عن عالم لآلوهة يسقط آدم في الحبس الثانية (3)

فهم الذي خلق لكم ما في الأرض جميعا ثم أسوي إلى السماء سمواتهم سمواتهم بكم كل شيء عني. وقد قال لك للسلطانك ان حاضرا في الأرض خليفة فإلها أحمل فيها من نفيها بها ويسمى بدماء وعن نسخ نفسك وبطرس لك قال بل أعنه ما لا تعلمون. وعلم انه الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال استوي أسماء هؤلاء من كنتم تصوبون فإلها سمعتك لا أعنه إلا ما علمت بك تب أعينه يحكم قال يا اوده نلهه

(١) حاضرا هذه التراث ضمن كتاب هيرشمان معه بسلامة بهلة في حبس حبس، غير بقاء الحبيب، حاضرا لشبكة في حوضه 1981، وحبه ملحقا بالمال مع الكتاب

العلمي كنهه بمعنى هذا الخبر لي لوحدة، أو استعادة الوحدة، والعاء الانقسام العالم ١
 وتعمل الخبر لا لي سبة اصل لأدنى الفكرية فقط، بل على مستوى العناصر مكونة ٢، حتى
 الصورة الشعرية بشكل عامر ذلك ان إحدى الخصائص الجوهرية للصورة هي بوحدة
 العناصر وجمعها يبرر الانقسام، في صراع مستمر يهدف إلى إعادة خلق وحدة عميقة
 من مكونات الوجود المتفرقة وله أثرك التقدي لخالقي عند أرسطو، (5) وروا بعد الفاهر
 حرمي (6) بشكل عامر، إلى التقدي الحديث، (7) هذه الداعية الجوهرية للصورة، وكرر
 فيها تركيز عميق نحو الصورة نسبة إلى طابع خبر المدارس شعرية متعددة مثل التديع في
 شعر العربي، (8) والصورة (Imagery) والرمزية (Symbolism) في شعر الأوروبي، ولديهما
 الشعر المبتدع في الإنجليزي في القرن السابع عشر (9)

3 - 1

ولقد يتحدد عاحس الانقسام لا في خبر مباشر عن هذه التجربة الفنية، بل في
 التحولات أخرى قد تكون لها بنية سطحية (10) توشح للوحلة الأولى بالمعارة المطلقة، لكن
 تحمل فيها العميقة (11) يؤكد كونها تحولات عاحس الانقسام وتحيات به وسأحاول في
 هذه الدراسة اكتشاف سمة هذه التحولات في الشعر عاصر، ماعه اسم العربي، قصد بلورة
 عاحس الانقسام وأبنيه عاحسا أساسيا في الشعر.

2 -

يرى أهل الحسابات سمة لم يجد الانقسام ملحة من "عقائد الهبة القديمة
 تعرف باللاهيات الشيع وتشتق من لاهوت في العبة القديمة وقد ترجم للاهيات إلى
 الإنجليزية أثر ويل (12) (Arthur Waley) كتب مقدمة لها مناستي من الحواش التي
 تصح الدراسة المعاصرة

بشكل الألفية الخامسة (13) ذات تجربة عاحس الانقسام الذي يهدف هذه الدراسة
 إلى استخلاص وتحمل "العبه العصور دالة النهر"، ولتحقق ورائها سطوة سمة اسطورة
 العذراء والقدوس حورج من وجه حورج هو تقديم أهل عذراوات الهندية إلى اله النهر لتكون
 هوسا له، بعد زواج بالخير وعرف في «بيت للظلمة» ثم دفعها في قارب صغير إلى النهر
 حيث كانت تقي عشرة أيام ثم يأخذها النهر إليه معرا إياها مع لادها وتعود اسطورة اله النهر
 (حور) (Horo) — أو «روح النهر» كما يسمى بها — إلى فرد سمة عن أكل في
 الهلاك، ولكنها تستمر في التراث الصيني حتى العصر الحديث.

2 - 1

(إله النهر (هو - يو)

«معلك الحديث الطوف بين الأنهار السبعة
 تفجرت دولة من الرخ وحيثما لجاء يامواها»

تملك رباعيات الأصمعي اسم حرمي حذره من تحت هاهن الانصاء، هي شجبه
عراعا مع الرمن رمة حادة في تأكيد ومن الكيونة معا ونفي ومن الانقسام ، وهرط
عنيه القدر ومحتواته، د بمضي في طرعه معبر من وصل لي ومن لمصرم هير
الأصمعي عن هذا الصراع في واحدة من أجل رباعياته :

«بالأسر أما وصلها والمشر
واليوم أدى الخمار لي والمحر
يا دهر كلالها لديك استويا
بغ ذلك جهدا وفداك العمر»

هكذا يتحد من لكيونة معا برمن الخمرة، ويفصل بتبصير من الوصل بمصيح وجودا
قائما بداته، كيانا مثير يخصي فيما يخص، يعدو واحدا من الموجودات لا «حانة» من
حالات وجود الذات، كما يتحلل في انصاء الشعر له في موجودات لأسر + «أنا» وصلها
+ «المحر» أما من الانقسام فانه يعدو من المحر ومن تحول الشوة الى المأساة يتحول
المحر الى خمار نسك الذي لا يحل من كل ما كان في وجه الذات من مشوة حور طعم
امارة والأدى. وهكذا سن في ، ب هذه رمة الصفة في بناء من وبذاته برمن أخرى
وهذا لحسن بنية البناء ، محر ، «المحر عن حمل اللامعني في ، حيد ، اد تؤكد الذات
لنعاشفه أنه لا معنى له ، «الروح» «هذه ومن وصل ومن الانصاء» من وجهة نظر خاصية
صرف، ومن متعذر لا من ، «ها صمد» «بصر ومن يقرب» «سي برمن الأول ليحلل
الرمي الثاني ؟

هذه العنية، هذا الصراع من معنى، يتأكد معنى في مداب القصائد التي تصد
هذه الانقسام وتصبح مكونا بنويا نسب له ؛ لكن العنية قد تنمحور حول اتجاه آخر،
كما يحدث في الأغنية الرابعة (15) من الأغنيات التسع، حيث يصبح وجود العاشق وسلوكه
من وجهة نظر الآخرين عتيا حلال من معنى، وهم يتعاقب بين الذات العاشقة وبين الآخرين
الذين يتعاقبون في أن يروا معنى ذا معنية الذات العاشقة من معنى وحسن ووق

«أما والسيدة بوشمار وشيب
نعر التلال التسع في طريقنا الى الرب
هو بحر مطارف الودج
مدلها حولها جواهره المنطقية
والجسوع لا تقدر ان تفهم الذي نفعه
ألا تقرب أكثر هو أن تتعد أكثر
ألا يزداد قربك هو أن يزداد اصاؤك»

رقيقة بأنها تكشف الدم معها في صورة التي اشرفت، وتكشف الحب معه في
 يدب التي من عناقها اصل، لكن من الدت العاشقة ويرى لحظة الترقى، لحظة الاشراق
 والوجد، ماد من لعذاب وحياة وشوق في غناها بلوب، وفي معارضة الرمية غوم،
 مقدسه ذكرى الحب هي دى، رائيه قلانسها ودومعها في كل حين يقتل في نفس في
 من حيوات الصغراء، وحده الأمت التي يدعو مطوقها العائب، وفي نباتات الطبيعة
 وأشجارها من الغصن منها الى العنصر والزهرة الى الزهرة.

4 - 2

يسمى ابن عربي ديوان وحده وحبه «تريخان الاشواق» (16)، وفيه تتحول اللغة
 الصادية في مدهات الصغراء، في ثراث العشق والوله العربي، ان لغة تشب عن ذات ارية
 الصغرة، مبص من مسارب بوله الاساسي المتحدده دائما، المتألق دائما، الطري دائما : نصح
 اللغة القديمة، لغة الانقطاع واليه، لغة جديدة، لغة الاستمرارية واليه ويصغر ابن عربي في
 التراث الشعري العربي رموزه الجوهرية الأصلية، بدلالاتها الجوهرية الأصلية، وفي حوته ان هذا
 التراث دليل عميق على ب التراث كان في حدوده مراثا اسطوريا يربها، لا تراث مصارب تقتلع،
 وحطال عاقبه مدب ، من صلب من (كما حوت ب طهر في فراسي لشعر
 احدها بافتائه تحيد ، في حبه يفرس، بصدبه الوجود لاساسي ، به، لمحبة وموت
 وقوامها الحمية التي تنبذ من الوجود وتخلص الشط لاساسي في عطاء الشاعر
 احاطه (17)

يبدأ هاجس الانصاف بالصياغ في فيه مطلق (18) :

«لقد لميت لهدى الحوى فلقم مما عليه في الذي من خوج»
 وفي هذا التي تصغر في شعر ابن عربي صورة الحبه في هوصها الفاني، والظلام بكر
 شيء (19) :

«مروا وظلام الليل أرحي سدوله فقلت لها صبا غريا فثمتا
 فحلب به الأشواق شوقا يزهدت به راسقات ليل أياك بمعا»

هو رجل الحية، فاب نرجل في عمة تسدل على الروح، فتشعبها بأحاسيس الوجد
 والعزبه ديونه، ونعرة هي التي عن الدت الأور، عن الكهونة التي تألفها الروح واد يصغر
 من حبه يدع الشوق ويحيط بالعاشق ويدعو الوجود بأي نحاء مار اشواكا تفرح الحظي،
 وفيرا برش سالة القلب ويدميه وأمام هذا يعرف الدت في مساوئها، في فلقها الوجودي، في
 حبها بحنة العالم :

«وملأها عليها لو ثرد لحية علينا ؟ ولكن لا امكنكم الى الدمي»

ويشوق الليل عن نور الحية الراحلة عن تسامة في حبه، عن نظرة رضى، و تشكل

«باصباحي تمجتي محضاً أمدت إنني أهدياً وبحور
 طمت نعام الشمل فهي طمنا غرقت صمما عني «صدا»
 مها رت سكت عليك صولماً وبتك صمما بيقاً «طما»
 «سوز يتم على صولم من من التلم في أمك» (24)
 «برول صولم من برول ماس بولع صمك ما أبحث لاسق» (25)

وتحول الطبيعة أقدما آخر من الجانب العشق، ولحل في الحمد العاشق بكل ما فيها
 يصبح الحمد دياراً وتصبح الصخرة روضة في الديار، به الحمد الطبيعة أدات لمعشوقه، وسد
 صولها في العشق، وفي صي صامة من (الأمدان موفدة، كالدس موفدة، لوعة العشق) (26)

«بروضة من ديار صمسي حاملة فوق عني «الم
 لوت شولاً تلوب علقاً لنا دهاها الذي دعال
 لندب إلقاً لدم دها رماها صدا عا «وال
 عراق حار وتأتي داري هوا إصالي على «والي»

لكن الوحدة «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»
 وفردوسا مفقودا تنف صمك الدار صمك صمها «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»

«من لغتي منه في «فمنه» مرقب عدلو العنل شجسي
 قد لعت «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»
 بل إن التي أحب «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» (27)

طسبت شمسي على «التي» أي قلب منك «التي»
 «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»
 أنراهم طسبت «التي» أم سرهم منك «التي»
 حار «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»

4 - 4

يحمد فاحس لأصدا في شعر من عربي إنا صدي أساية نبح شعره صما
 بالمرق عبقاً ونبح هذه الصدي من مقاره الغاب/الحضور ليس نيز في عو قصيدة
 (وهي مقاره أساية لصا في نعية إله البهر الصبية) (28)

«بأن المرء وبان الصبر يد «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»

وليس تمام الدات العاشقة، مع مقاره كهد، إلا التوق، الذي تردده مقادر الطبيعة
 الأخرى : «فاحس نبح» (29) :

«حسبت الصبر إلى «التي» من «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي» «التي»

الضيعة في صورة الحبة لومض فيها برق، وشهد الذات العاشقة الى حية لا قرار لها

«ناديتُ نساء، وأومض بارق ظلم أدر من شق الخادم منيها»

وأمام حية العاشق لا تنجيب الذات المعشوقة حرق ونمطي، بل تنادي في قسوتها ونأيها، جاعلة من وده العاشق، من اذية وهه وطروته، سهما آخر يستعمله ليرمي العاشق به قهراً به حرمانه ولوعته، لا تحتج بأن في وهه ما يكفيه :

«وقالت لما يكفه أني يغلبه يشاهلني في كل وقت أما أنا»

لكي الذات العاشقة تنسيت بالوهم، بالرغبة، بالأمل في الا يكون انضمام، الا ان صرحتها صريحة صائغة (20) :

«ناديتُ إذ رحلت ليس ناقتها باحادي العيس لا تحددوها اليها»
أو

ياحادي العيس لا تعمل بها وقفا	فاني رس في إثرها عادي
تعب بالمطي وشتر من أزمها	بالله بالوجد بالتبريح يا حادي
نصي قهراً ولكن لا تساعدنا	رجل، فس في بالسطاي وسعاد
ما يعمل الصالح الحرير في شغل	ألا تآتت معه بالضاوة

ولا يبقى بعد الصرخة لا الحس أو الحسر، حب عن حبه في فبات حر بلون الدم تذكر بالفقر لأمر سي مكه، قلب في (الخمسة 2 - 2) (21)

«ياحادي الأمل إن حب حاسراً صف بالضاوة ساعة ثم سلم
وباد القباب الحسر من جالب الحسي نجية مشاق إليكم متهم»

وحيث حل الحبيب مكان اسطوري، بسطي اسماء نارة من التراث الشعري الاسطوري، ونارة من نزلت آخر، ويتبع شخصيات اسطورية يوحد بينها وبين الطبيعة الأسطورية :

«لئ نهر عيسى حيث حق ركاهم	وحيث الخياطة البهس من جانب الميم
وباد يدعي واليهاب واليهاب	وهو وسلمي ثم أكتي ويزم
وسلمه حل بالحلل العادة التي	نريدك سا اليصاء عبد النسيم» (22)

4 - 3

بمحال حاجس الانضمام بشكل نجية الاعماله وسيجبه وحي حاد وحدم شامل
لكون الذات المعشوقة مدار الوحدة والاكتال لامي، «رسم النظم والاشهاد، ورسم النكبة في
مقابل الحرث، والتوحد في مقابل الانضمام، وبوحيد الانضمامات في مقابل تناوبها، كما في اتياب
اس عرف (23):

وبحمامات الزالك، نجره جلوه في حبها السحري أشجان الداب العصفه (30)
«ألا يا حمامات الأراكمة والذئب ترقص لا تخطي بالبحر أشجان»

كما نحن أبعاء الرياح في الشجر امتشاك الذي حر هو بدوي :
«أصدرها عند الفصيل والصحى حنة مشتاق بآنة فؤاده
سأوتت الأرباخ في عينة العنق صالت بالهوان على فاصلي
بحادث من السوي للفرج واحد من طرف الجوى إلى بأنان
وبدلاً من أن يكون ترجيع الطبيعة ندى الدات مصدراً لمزاجه فإنه يتحول إلى صبح
لاسي لا عهد ذلك المراء الوحيد، وحياة الوحيدة الحرة، لا بأنانك إلا من الدات
المنوقة : (31)

توحيث يا ايها احسان	بتمر للتوق يوح العصور
بديع الفؤاد ينجو الرقائد	بصاحف أشواقا والرو
يوم الحمام لوج الحمام	قال عه الغشاء يسوا
عنى صفة من صبا حاجر	تموق إليسا سحابه مطير
ترديك بها أنمسا قد صمد	له صبا اراد حشد الا سورا

4 — 5

في عمرة التوب، نظري بغيره إلهي صبح الأندلس، فيجميع الدات المنوقة جد
الطبيعة جد لادة وإحباء، صبح نور، وغراء، وخيرة، وأسطرو، تصح لحوادث لشجها
القدرة على العبد وتوحيده — في الحصة صبا — حيث بعدد الشق والمنوقة يبعيد
واحد، وإعده على جلوه في كل شيء، وأخره من كل شيء، في هذا صبح، بعدد
الأعداد عادية، داخل لأب، بصبح شيء، لأمر بفسحه، وبسوى أمكان، وما، في
بصبح بصبح صوت وإعده، دعه، حبه، ولقي امدد. كما في هذين — (32)
«لا تدرى الهوى إذا لم أمت كمداً حاجر أو يسليج أو ناجياد»
«ما حربي بدهم إلا العاء» (33)

من بصبح الحاء هو صبح وحده امسكه ويسمى بعي صديه او حواء، لكن هذه
العديدة تصح حواء حن، ومن سكن بهيمي وبنامه بصدق (34)

«هل رأيتم يا سادق لو صبح	أن حديس فقط بجمعان
لو تراها رامة تعاطي	أكوناً الهوى بغير بيان
بالهوى بها يسوق حديساً	طراً مهرباً بغير لمان
رأيت ما يذهب العقل به	فمن والعراق معتفان»

وهكذا، حين تتحدد لحظة الوصول، رمز الكيفية معاً، حتى على ودع، فإنها تكون حارقة، محيرة، لوحد شخصيات وشخ الوحد طبخة جديدة حارقة على الفصل وسبع الخرد الماشقة بالمشقة درجة لا توصف من الكمالي، ههنا أشك في وحد دعم مختلف دورها وطبيعتها المحورية (35) :

« ما لعلنا نودع حسنا عدى الصنم وأعيني سروراً شينداً
 ههنا وان كنا مشي مشوقنا فما نطر الأنصار إلا شوقنا
 وما ذلك إلا من غولي وبوره فلولا أنني عارأت لي مشهداً »

وهكذا أيضاً سمي «عدد الروحانيات» كما انتعت الحليمة المبرانية (36)

«مملكتي ومملكتي فكل صاحب له ملك
 مملكتي مملكتي ومملكتي له قوله ههنا ههنا »

لكن الدورة الفعلية من أجل الانضمام لا تتحدد في لحظة الوصول فقط، بل في الغياب المطلق، لهذا لأرب، الذي يوحده الشوق الأربي وأصلاً به درجة قضاء المطلق (37)

«عني الشوق نفسي فالتقي
 ولا شوقي فالتقي عني ومعه
 ونحيت إلى لقاء معي في لحظة
 فكان الشوق دابة من الوحد الشوق
 لأن ترى شخصاً يريد حمله
 إذا ما التقى لصرة وتكسراً
 فلا بد من وحد يكون مقارناً
 لما زاد من حسي مطلقاً شوقاً »

6 - 4

في دورة نأجج هاجس الانضمام، وههنا الحب على الداء العاشقة، تفقد الداء صفاء رؤاها، وتتأجل الأشياء والوجودات والأعمال، وتتأرجح الداء بين الغياب متصدة من لأمل ويأس، نزحاء والخيبة، الحمة والصحة ههنا أنا سمي إمكانية العدد، عارقه في وهم عميق يتعرف بأن الحياة في أعمالها وذلك بسحب ال يتعد (38)

«لا نستقر هم لرمي، فقلت لهم أين الشوق وعمل الشوق لي الطلب
 ههنا ليس لهم معنى سوى خلدي فحيث كنت يكون الدير، فارتقب
 أليس مظلوماً ونفسي ومغرباً قلبي ؟ فقد زال شوم الليل والقرب »

«وعادته شد غادوث بقلامر شبه الأفاعي من أراد سبلا
 سلماً وتلوي ليها فديسه وتركه فوق القرائن عبيلا
 رمت سهام الحيلة عن قوس حاحبه من أي شق جئت كنت قبلا (41)

وتدخل لحظة اليأس وغمرته امسا في حرس عمن بالرواية والتبه واضياع، بأن الحبيبة التي بأن، احبه المرونة في القلب، قد لا تصد فقد وتفتح، بل قد تعمل ما يوسمها هو آثار الطير الذي رحلت فيه، معبرة العاشق عن تبعها، تذكره اياد في هر حيلة من الحيرة والتقدانه كما في هذه الصورة: (42).

«فمر لعرس في الطواف قد اكس بسواه عد طواره في طابعا
 بمحو بلسانك برده آتاه فبحار لو كنت الدليل القاهنا

أو هذه : (43)

«يا هوما شروث واخرقت عظمهم لظلم لئدي ميا
 هكذا سقط الدث في حرس لوب بأنا وأنس، عذبة حتى من الأبيار (44)
 «لو عتبه بالسي عاه بها لو يسي
 ما هو الا ممت من القبا وطبع
 فست بأنا وأنس كما أنسا في موضع»

وتحول ما كان قد بدأ يتنازع الى حديبة كود

«وما صدقتا حج الصبا حولا لثت ، بالخلع
 قد تكذب هرسع بنا تسرع ما لم . تسرع»

هكذا يطرح لانعدام وجود الحب الدب بالسي، أنس وحبه، مكره كل مشابه وكل وعد، مصرفة في موضعها، لا يستطيع حركة أن باعاه بدت المعنوية لأليه

4 - 7

نكن احدم موجود، سحر ك كان، محبا، حصيد، مأساوياء فاحد بدتلا من حصيد
 وعقل دت العاشقة في صراحتها مع الحب، مع الصيحة والوعد، والوعد والصيحة، في سر
 اندني لا يسي الا لدية سحر، باللوب الصيراني الفعل، بل انه قد لا يسي لاه عقل سر
 بخاذع اروح واحد من حديد موجود في مكان ما، ماكن مع الدت المعصوفة عاه في وجود
 في وعدها، في عام آخر

5 -

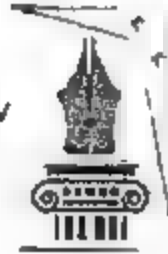
لحب الدرسه، ادب كون هاجر لانعدام احد المواجه لاساسه في سحره
 (الدية، في في لاسه علقته بالوجود، وبما هو .. وبآخر في كل عبيته كما نحو

هوامش

- ١ راجع مقدمة مجلته الجديد ١٩٨٠ في
Psychology and Religion: Collected Works (London 1958) p. 86
- ٢ راجع غزالي في قصة الطب في الشعر
Archetypal Patterns in Poetry, Paperback ed. O U P (London 1983).
- ٣ مجلدات 26 - 30 مجلدات 1 - 19 شعر نعت الأئمة 10 - 27 من مجلد الأعراف
- ٤ The Symposium English: Trans. by W. Hamilton Penguin Classics (London 1951) 60 65
- ٥ - 7 راجع حول الشعر، والبحث في الوحدة في اللغة الشعرية والغزل -
Kamel Abu Deeb, Al Jurjani's Theory Of Poetic Imagery (London 1979) ch. II
- ٨ 5 مجلد في شعر نعت الأئمة بشكل خاص
- ٩ راجع دراسات مقدمة هذه المجلد في
- W. R. Inge (ed.) Seventeenth Century English Poetry Paperback ed. O U P (New York 1962)
- ١٠ المصطلح نظرية النصوصية مستعار من مجلد غزالي، راجع بشكل خاص مجلد
Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge Mass. 1965) 84
- ١١ المرجع ص 70
- ١2 ص ١ -
The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China - London 1955
- ١3 المرجع ص ٤٦
- ١٤ طبع في مجلدات ١٠ - ١٩
- ١٥ (465) (466) (467) (468) (469) (470) (471) (472) (473) (474) (475) (476) (477) (478) (479) (480) (481) (482) (483) (484) (485) (486) (487) (488) (489) (490) (491) (492) (493) (494) (495) (496) (497) (498) (499) (500) (501) (502) (503) (504) (505) (506) (507) (508) (509) (510) (511) (512) (513) (514) (515) (516) (517) (518) (519) (520) (521) (522) (523) (524) (525) (526) (527) (528) (529) (530) (531) (532) (533) (534) (535) (536) (537) (538) (539) (540) (541) (542) (543) (544) (545) (546) (547) (548) (549) (550) (551) (552) (553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562) (563) (564) (565) (566) (567) (568) (569) (570) (571) (572) (573) (574) (575) (576) (577) (578) (579) (580) (581) (582) (583) (584) (585) (586) (587) (588) (589) (590) (591) (592) (593) (594) (595) (596) (597) (598) (599) (600) (601) (602) (603) (604) (605) (606) (607) (608) (609) (610) (611) (612) (613) (614) (615) (616) (617) (618) (619) (620) (621) (622) (623) (624) (625) (626) (627) (628) (629) (630) (631) (632) (633) (634) (635) (636) (637) (638) (639) (640) (641) (642) (643) (644) (645) (646) (647) (648) (649) (650) (651) (652) (653) (654) (655) (656) (657) (658) (659) (660) (661) (662) (663) (664) (665) (666) (667) (668) (669) (670) (671) (672) (673) (674) (675) (676) (677) (678) (679) (680) (681) (682) (683) (684) (685) (686) (687) (688) (689) (690) (691) (692) (693) (694) (695) (696) (697) (698) (699) (700) (701) (702) (703) (704) (705) (706) (707) (708) (709) (710) (711) (712) (713) (714) (715) (716) (717) (718) (719) (720) (721) (722) (723) (724) (725) (726) (727) (728) (729) (730) (731) (732) (733) (734) (735) (736) (737) (738) (739) (740) (741) (742) (743) (744) (745) (746) (747) (748) (749) (750) (751) (752) (753) (754) (755) (756) (757) (758) (759) (760) (761) (762) (763) (764) (765) (766) (767) (768) (769) (770) (771) (772) (773) (774) (775) (776) (777) (778) (779) (780) (781) (782) (783) (784) (785) (786) (787) (788) (789) (790) (791) (792) (793) (794) (795) (796) (797) (798) (799) (800) (801) (802) (803) (804) (805) (806) (807) (808) (809) (810) (811) (812) (813) (814) (815) (816) (817) (818) (819) (820) (821) (822) (823) (824) (825) (826) (827) (828) (829) (830) (831) (832) (833) (834) (835) (836) (837) (838) (839) (840) (841) (842) (843) (844) (845) (846) (847) (848) (849) (850) (851) (852) (853) (854) (855) (856) (857) (858) (859) (860) (861) (862) (863) (864) (865) (866) (867) (868) (869) (870) (871) (872) (873) (874) (875) (876) (877) (878) (879) (880) (881) (882) (883) (884) (885) (886) (887) (888) (889) (890) (891) (892) (893) (894) (895) (896) (897) (898) (899) (900) (901) (902) (903) (904) (905) (906) (907) (908) (909) (910) (911) (912) (913) (914) (915) (916) (917) (918) (919) (920) (921) (922) (923) (924) (925) (926) (927) (928) (929) (930) (931) (932) (933) (934) (935) (936) (937) (938) (939) (940) (941) (942) (943) (944) (945) (946) (947) (948) (949) (950) (951) (952) (953) (954) (955) (956) (957) (958) (959) (960) (961) (962) (963) (964) (965) (966) (967) (968) (969) (970) (971) (972) (973) (974) (975) (976) (977) (978) (979) (980) (981) (982) (983) (984) (985) (986) (987) (988) (989) (990) (991) (992) (993) (994) (995) (996) (997) (998) (999) (1000)
- ١٦ راجع الأعراف، القصيدة رقم XLVII
- ١٧ القصيدة رقم IV
- ٢٠ القصيدة رقم II
- ٢١ القصيدة رقم XVII
- ٢٢ القصيدة رقم III
- ٢٣ القصيدة رقم XXIX
- ٢٤ القصيدة رقم XLII
- ٢٥ القصيدة رقم LI
- ٢٦ القصيدة رقم XLIX
- ٢٧ القصيدة رقم I
- ٢٨ القصيدة رقم VI
- ٢٩ القصيدة رقم V
- ٣٠ القصيدة رقم X
- ٣١ القصيدة رقم XVI

32	النص: حـ	المقدمة رقم XVII
33	النص: حـ	المقدمة رقم V
34	النص: حـ	المقدمة رقم XX
35	النص: حـ	المقدمة رقم LIII
36	النص: حـ	المقدمة رقم LII
37	النص: حـ	المقدمة رقم LV
38	النص: حـ	المقدمة رقم XLVI
39	النص: حـ	المقدمة رقم LVIII
40	النص: حـ	المقدمة رقم XXX
41	النص: حـ	المقدمة رقم I
42	النص: حـ	المقدمة رقم XXXIX
43	النص: حـ	المقدمة رقم XXX
44	النص: حـ	المقدمة رقم XXVII

آفاق المعرفة



في تاريخ «الشعر المنتثور» أو «قصيد النثر»

اسماعيل عامود

• لم يكن «الشعر المنتثور» أو النثر الشعري، وليد العصر الحديث بحسب، بل هو وجد في الآداب العربية القديمة، متكاملاً وجد في أدب الشعوب الأخرى، ولكن في غير هذا المصطلح الحديث.. وإذا نحن دققنا في التطورات التي طرأت على الآداب في القديم أو في الحديث.. فبما سننظر على أنواع وأنماط من القول الأدبي شكلاً ومصنوعاً.

• ولكن الذي نحن بصدد الآن، هو ما يسمى بـ(الشعر المنتثور منذ أيام «جرحي زيدان ١٨٦١-١٩١٤ م» وما بعدها) وهو ما سمي بـ(قصيدة

• الشاعر وناقد شعري

• الشعر العربي، الفنان علي العفري

النثر) في العصر الجاري- الحديث.. ونحن - أيضاً- لو راجعنا لدوريات -أو بعضها- والتي كانت تصدر خلال أواخر القرن الماضي (١٩) وأوائل القرن العشرين فإننا سنجد العديد من المقطوعات التي اتسمت بالشاعرية- الشعرية وأطلق عليها صفة «الشعر المنثور Le Poème en prose» -انظر مجلة الإنسانية- الشهرية (١٩٣١- ١٩٣٧) لمثنى الأستاذ (وجيه بيضون) - ١٩٦٣ دمشق) حيث تجد في أعداد ميكت تلك شعراً مثوراً كثره عدد من الشعراء السوريين مثل «أيلنا شغوري» و«مؤثر عجمي» و«الأحوص» وهو اسم مستعار.. - هذا وغير الإنسانية- يضيئ المجال هنا لذكر من كتب بهذا النمط الشعري.. وهذا هي مجلة «الرسالة» القاهرية (١٩٣٢-١٩٤٩) وهي المجلة المحافظة تسمى ما أرسله الكاتب الأستاذ (خليل هنداوي- ١٩٠٦، ١٩٧٩/٦/٩) من مقطوعة نثرية شاعرية بعنوان (فجر القبرة) تسميها المجلة تحت عنوان (من الشعر المنثور)- انظر العدد ١٦٢ الصادر يوم الاثنين ٢٩ جمادى الأولى سنة ١٣٥٥ هـ الموافق ١٧ أغسطس آب عام ١٩٣٦ م- وإليك من «فجر القبرة» ما يلي:

(اسمها.. اسمها بعيدة حتى، دالية متى
اسمها يشق عناؤها الفناء

الذي تفتح جفنا..
اسمها يتسلل شعاع قلبها مع شعاع
الفجر
قد التفت يا قيرتي غياهب الليل
بعد ما ظننت أن هذا الليل سرمد لا
يزول..
وانزاحت عن الأفاق كتاب الظلمة
بعد ما خفت أن هذه الألوان الرهباء
لا تحول..

أراك تمعين في التحديق
حتى لا أرى لأامل الفجر تجذبك إليها..
هماذا تركت في الجو بالأمس؟
أشينا تتفقدني كل مطلع فجر..!
أم أمانة تستلميتها من الفجر..!!
أرى جناحيك يرفان ويخفقان
وسوتك الهائج للرّن يصعد في السماء
تسمعه الأرض فتتهتز قليلاً
ثم يتوارى
كأن لم يكن شدة ولا شدة..)

والقطعة هذه، مؤلفة من (٦٨) سطراً في كل سطر تعبير شاعري.. وتأمل.. ينقذ إلى السمع والقلب في أن..!!
« كذلك، إذا نحن رجعا إلى بعض «أبيات» (أمين الريحاني ١٨٢٦/١١/٢٤- ١٩٤٠/٩/١٢ م) كذلك (جبران خليل جبران- ١٨٨٢، ١٩٣٣) و«محمدا» (نمولا يوسف،

المقنى لدرجة عالية وراقية وذلك في كتبه المعروفة..

« كدليله، كتبت (في زيادة) ١٨٨٦-١٩٤١م) حول «النثر الشعري» موضعيته في مصاف الشعر العمودي. لعلها باحت بهذا القول كدعم لنظير المثنوي الذي بدأت ظواهره الحيدة في بعض الأعمال الأدبية تنمو وتتساقق.. فقد كتبت «هي» في كتابها (الصحائف) عام ١٩٢٥م ما يلي «.. أمّا، ما النثر، لا شعراً أقلت من أهمية الوزن الضيقة، غير أنه لا يكون مرضياً إلا إذا خضع لمبادئ الإنشاء بما فيها من توازن الجمال وبوسيلة الألفاظ وبسرد الأفكار بسلاسة وسذاجة.. فالنثر إذن شعر حر، يتسنى لكل كاتب أن يكون شاعراً في نثره» إن هذا الكلام أو هذا الرأي لمي زيادة -عبارة عن دعوة صريحة- أيضاً- للشعر المثنوي وبه باطنه تكريم هام لهذا النمط من الأدب الجديد، وإن في ظاهره دعماً للنثر الجديد الذي تتفاد الكاتبة أو تطمح إليه..

« ومن الكتاب والشعراء.. الذين مارسوا كتابة الشعر المثنوي، ثريا عبد الفتاح ملحون» في كتابها الجميل (النشيد الثالث) الصادر سنة ١٩٥١ و«فؤاد سليمان/تموز» المثنوي في يوم ١٤ كانون الأول عام ١٩٥١ والذي اشتهر

الإسكندرية ١٩٠٤-٩) مؤلف كتابه الشعري المثنوي (نسمات وزوايع) المطبوع سنة ١٩٢٧- القاهرة- بل إذا قرأت كتابات (مصطفى صادق الرافعي- ١٨٨٠-١٩٣٧م) نجد فيها الشعر الذي نثره بقوة وبلاغة وإتقان، وذلك مثل «أوراق الورود» و«سائل الأحزان» حديث القمر، السحاب الأحمر.. إلخ» فالرافعي (عندما كان يتحدث عن الأدب فإنه يقصد الشعر في معظم الأحيان)^(١) ولظلاله الشعرية التي تقوم على الدعوة إلى الخروج من حصار الوزن والقافية إلى «الشعر المثنوي» ويقول الرافعي: (إن التمثيل الشعري يتم تصويره لا يحتاج إلى الوزن ولا سيب واحده هو أن «الوزن» أنما تساعد المعنى الشعري في تشييط النفس «الرافعي»- النظرات» ويقول «الشعر العربي يضيق على المعنى، لأنه من اللطافة بحيث لا يوحى فيه المعنى إلا بشعاع الخيال، ومع ذلك، فالقافية والوزن سدان كثيران يقومان في وجه ذلك، حتى لا يتسنى للشاعر أن يقيم من شعره حبيثاً سوى التركيب كامله^(٢) بهذا الكلام أو هذا الرأي للرافعي دعوة إلى الشعر المثنوي، وقد مارس -رحمه الله- هذا النوع في أكثر كتبه، مع أنه ضليع بكتابة الشعر الموزون

عن طريق كتابته بهذا الشعر.. مثل:

(شرب الموت على أجنحتي

كشف السوداء فالتهدت شظايا

غلقت في كل ضلع غصنة

وجنازات تهادت في الأجناب

تمشي الورود يماثم وتطعم أهراس الملاح..)

إنه هنا، ييكسي الريح الذي أحبه..

والشاعر سليمان هذا تسام كثيراً في حياته،

وتوجع كثيراً؛ حتى إننا إذا قرأنا شعره

فإننا نمر بصور شعرية فيها من الحساسية

الإنسانية ما يجعلها قريبة منا، بل ملصقة

بنا.. أما الشاعر (البيير أنيب ١٩٠٨-١٩٨٢م)

مؤلف المجموعة الشعرية الطليقة التي

عنونها (نحن) منشورات دار المعارف ومكتبتها

في مصر عام ١٩٥٤م- فهو من رعت هذا

الشعر الثوري - الطلق - إذ إن هذه التسمية

أطلقها أنيب أنيب على شعره - الرمزي -

ومعه بعض النقاد؛ وشعر البيير، يعد من

الشعر الجديد في مرحلته خلال الثلاثينيات

والأربعينيات وحتى الخمسينيات.. من

القرن العشرين - الخائن..

هذه، وثمة، الكثير من شعراء هذا

النمط أجادوا في تصوير الحياة، بل حياتهم

الشخصية وما آمنوه.. وشمروا به من

تأريخ.. وإليك نبذة من شعر البيير أنيب (٣):

في تأريخ «الشعر المنظور» أو «قصيد النثر»

(سأحتمل - سأحتمل - سأحتمل

إلى أن يموت الفجر ويغنى السماء

ويزول في العدم

خيط الضياء

كالأرض تلجور على نفسها

وكالأرض ذرة في الفضاء

كالأرض تحمل الريح والخريف

أحمل اليأس والرجاء

أريد ولا أريد

وأرفع قبضتي في وجه السماء

هباء.. هباء

وقديماً مات في الأرض.. عظيم..)

* إن البيير أنيب يتمرد هنا هيأتها بلفظ

فصحن مع الاحتفاظ بالإيقاع خارج أوزان

(الخليل) أي إيقاع المفردة.. إذ لكل مفردة

إيقاعها في السمع - كما هو معروف - هذا،

وإذا نحن تركنا مشكلة الإيقاع جانباً في

المقطوعة الواحدة، نجد ثمة الفكرة، ووحدة

الفكرة، وأنسجام البناء الشعري - أي النثر

الشعري - إذا صح لنا التحديد - ومثل هذا

التحديد يتسحب على الكثير من أعمال

شعراء النثر العربية.. إن قصيدته البيير

أديب النار تكرها منذ قليل كأمودج للنثر

الشعري، مثلها كنجس القبرة لتحليل هندوي

ومثلها كفؤاد سليمان..



« وإذا نحن استعرضنا
أسماء شعراء مقطوعاتهم
في الشعر المنشور أو في
«قصيدة النثر» حسب
التسمية الجديدة لهذا
النوع من الكتابة بعد
الأربعينيات.. ومنذ
مطلع القرن العشرين-
الضارب- فإننا سنفاجأ
بالأسماء أبناء شعراء كثر..
أذكر منهم على سبيل
العرض: أمين الريحاني
جبران خليل جبران، نقولا
يوسف، إيليا شاعوري، علي
لنصر، نسيب الأختيار،
أديب الجر، فريد يدع
مسوح، خالد الشريقي،
لياس خليل زخريا، أحمد

أنسي الحاج، أحمد بدرخان^(١) نقولا
فريان.. والحبيل من هؤلاء يطول ويطول..
في العصر الحديث والمعاصر- أرجو من من
تعرفت اسمه ممن يكتبون الشعر المنشور أو
قصيدة النثر وأصدروا مجموعات يقتاتجها
أن يمدوني لضيق المجال.. هنا- ولا أنسى
يوسف الحاج، في جريدة حمص..

« كذلك، حتى إن بعض شعراء الوزن

راسم، نوري الراوي، جبرا إبراهيم جبرا،
سليمان عواد، واسماعيل عامود مختار فوزي
لنعال، مصطفى النجار، صالح درويش،
محمد الماغوط، سنية صالح، صدر الدين
الماغوط، أدونيس، محمود السيد، خير الدين
الأميني، رياض الحسين، مزود الشطي،
اللياس الفاضل، يوسف صادلة، نوري الجراح،

والقافية الموحدة أو المجزأة عالجوا كتابة الشعر المنثور.. أو النثر الشعري/ الحر.. تقول السيدة (إيفيك جريديني شيبوب في مجلة «الأدب» البيروتية عدد شهر ديسمبر- كانون الأول عام ١٩٥٥ حول الشعر المنثور: «ما هو شأن هذا الشعر وما قيمته الأدبية؟ في الواقع إن فريقاً كبيراً من كتّاب هذا العصر يدّعون يفكرون بضرورة انطلاق الشعر من قيود الوزن والقافية ليتمكن الشاعر من الانصراف بكل طاقاته العقلية والشاعرية إلى الخلق المبدع الذي يستلزم مادته من التنبوع الكبير الصافي دون قيد أو شرط» وتقول في مكان آخر «لقد سجل شعرونا منذ مستهل القرن خروجاً ملموساً عن الوزن النقيصي.. منهم من فعل ذلك بتحفظ مبقياً حيناً على «السجع» كالريحاني.. ومنهم من كتب الشعر المنثور في مطلق تحرر، كجبران وسواه.. وعند شعر هؤلاء صورة في الأدب انفتحت لها عيون القراء.. بعضهم هاجم الرائيين بصف واتهمهم بالكفر والاستعلاء الأدبي، والبعض الآخر رأى في هذا اللون الجديد من الشعر بدعة طريقة تستحق لفتة خاصة..»



« إن وجود الشعر المنثور أو قصيدة النثر في أدبنا العربي لا يضرّ بالوزن المقفى ما دام هو يأتيها عن طريق لغتنا العربية الفصحى دون خلل، وقاموسه ومعاني مفرداته هي عربية في العمق والأصل.. كذلك لا يضر شكله على السطر -إذا كان بلا وزن خليلي- بالقصيدة العربية الشائعة وبالعروض الملحمي أو غير الملحمي في شيء البتة بل بالعكس، هو راعد لأصوات أدبنا.. مثل «المعالمات» والسجعيات والرسائل وغيرها..»

« إن هذا الشعر / القول البوحي/ ليس فيه قافية مكرورة أو «حشوة حشواً، أو صورة تقليدية مقلدة، ولا رنين يهدد.. أو يصفق» كما يقول بعض النقاد. ولا مثل «مفاتيح» الشعرية الكلاسيكية.. إنه -إذا سمح لنا أن نسميه بدلاً من تسمية (الشعر المنثور) القصيدة- كما مر معنا في مستهل هذا المقال التاريخي- أن نطلق عليه التسمية المعاصرة (قصيدة النثر) أو (القصيدة المطلقة- المطلقة الحرة»- الصديق د. فريد يحيى الخواجة اقترح تلبيت أو إطلاق تسمية هذا النمط بـ «القصيدة المطلقة».. إن هذا النمط- وتكرر القول هنا- بأنه ليس نثراً.. وإنما هو أبعد ما يكون من النثر في ما يتضمن النثر من وصف تحقيقي، وشرح

• هذا، ومن الممكن بمكان أن نقول - هنا- بأن قصيدة النثر، هي، لون أدبي جديد وقديم في آن.. ولكن هذا اللون أو هذا النمط إذا كان في بداياته، وحتى حلول الخمسينيات من القرن العشرين الماضي، عالج مشكلات العاطفة وتبايراتها وأفراحها.. أي إنه كان مقلعاً ذاتياً محضاً أو كان فردياً محضاً، فيه التأوهات وهبه لواضع الأثواق والذكريات للحبيبة وصورتها العطرة.. المحتجة انتورية الجافية الهاجرة.. فإنه -أي الشعر ذلـف- بدءاً من منتصف الأربعينيات وما بعدها غير القرن، أخذ يضع ماء ينبوعه من «الشاعر» الهجري، ويستمد أفكاره من الشعب وهمومه وتطلعاته.. سبية كانت أو إيجابية من (حالاته) أروحية والمادية -عموماً- كل ذلك من خلال «موقف» الشاعر الناثر الحر تجاه الواقع المرز الشفاف الذي يعيش فيه. وقد عرضنا فصيلة من أسماء شعراء القصيدة لتهزية في هذه المقالة التاريخية إمكانية لحركة هذه الشعر الجميل- الحر،

تقري، واستمراد، وعود، ثم تكرار، ثم تبسيط.. وما إلى ذلك من عناصر النثر التقليدية (راجع مجلة الأنبياء شهر أغسطس سنة ١٩٦٠م - ١٨- سليم ياسبلا..).



• وتندرج قصيدة النثر/ الشعر المنثور، محتالة، وليست متبحرة على الدروب مواكبة لمتطلبات العصر، منسجمة مع قضائاه وتطوراته.. تجسد (حال) الشاعر، وتمتد عاله بجمالية تعبيرية مستمدة من الحياة.. إلى جانب شعبيتها القصيدة النضاه والتفيلة المكتوبتين من قبل شعراء حقيقة بين تأملين وفؤويين، مجريين. وليس من قبل متطمين، زخوفين يهلوانيين على السابر وخطابين.. إلى آخر السلسلة المنة المضجرة.. ١٥.

• إن تلك الأنماط الثلاثة شكلوا رهطاً جميلاً واقعاً ومخلصاً للإبداع الشعري وقتونه، مبتكرة -رهط الذيس وهبوا بطبعهم قول النمر من الطبع وليس من ذاكرة الحفظيات والتهويطات.. والنقل لم التقليد..

الهوامش

- ١- مجلة الثقافة الأسبوعية، دمشق- العدد (٣٢) السبت ١٩٩٥/٩/٢. د. أسامة تركماني، «الرافعي- الشاعر المجسد المبدع»..
- ٢- ديوان الرافعي ص ١٥- د. أسامة تركماني مجلة الثقافة الأسبوعية- العدد (٢٠) السنة ٢٠٠٨.

السبت ٣٠ ربيع الأول عام ١٤١٥ هـ الموافق ٢٦/٤/١٩٩٥ م.

٣- مجلة «شعر» - بيروت - العدد الأول - عام ١٩٥٧ م.

- ٤- وثن نفسي، ياسين رفاعية وأمل جراح، وسليم بركات، وأيمن زروق، أحمد دويش، وناجي دنول، ونصر عبده... ميرزا، سليمان الشيخ حسن، فالح كلثوم، إلسي لحاج، مهدي طالب، خضر قنوع، وغيرهم.. مثل تاجر سفر ونعيم الحاج حسين وصاعد هاشم..
- والتوسع ولو قليلاً بموضوع قصيدة النثر - انظر مجلة «الآداب» بيروت العدد الخاص بالنقد الأدبي - عام ١٩٦١ - على ما نذكر - هاني صعب ودراسته حول «تصيد الرحام وتشمس» للشاعر نغولا قرين..

- وكذلك كتاب (قصتي والشعر) فنزار قباني، يقول: وليست قصيدة النثر سوى واحدة من الجزر الجميلة التي أهدتها الحرية للشعر العربي الحديث! ويقول وأنشيء الأكيد أنه كلما كبرت الحرية ازدادت الاحتمالات وريح الشعر ساحةً جديدةً من الأرض لم يكن يحلم باستملكها... ويقول: ولأن الموسيقى في الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم بين الشاعر واللغة فلا يمكن التكهّن بالصيغة النهائية والتي ستصل إليها القصيدة العربية في المستقبل...!
- على قصيدة نثر أن تشمل كل تنمصر من داخلها أو خارجها في أهداف شعرية بحتة، أي أن لا تنسج كما الأسلوب النثري الوصفي أو العنصري الروائي في نتائج الأعمال والأفكار.. بل أن تعرض ذاتها ككتلة لازمنية، وإلا انغمست في النثرية الخشبية الصني..

(مجلة الآداب - العدد الخاص بالنقد)

بيروت / ص ٧٧ - قصيدة النثر



ملف العدد

رفائيل
بطي

فاطمة الحسن

في سيرة رفائيل بطي

يثار النقاش بين أونة وأخرى حول الفترة التي بدأت تتشكل فيها معالم النهضة الأدبية الحديثة في العراق، وتتوارى إلى الدهن أسماء عدد من الشعراء والكتاب العراقيين الذين كانوا على صلة به يحدث في انشام ومصر من اجتماع مقومات الأدب الحديث، ولكن الدراسات حول هذا الموضوع، على شحته، لم تكن تشير بالضبط إلى ما يمكن أن نسميه استبصاراً لقيمة هذا التجديد وجدواه. فالتاريخ، في الغالب، يكتب وفق هوى الحاضر، والحاضر يستنطقه مقومات ارادته، ويفضي به إلى تصورات يبغى صياغتها. لذا تبقى ملامح رجال تلك الفترة غائمة، مثلما الماضي، لا نستطيع أن نفلك رموزها أو نعرف خفاياها ولا معدن اناسه. والأدب أي أدب هو ملمس الحياة ومزاجها، وهو وجدانها الخفي الذي يصوغ حساسية التعاطي مع العالم في فترة معينة من الزمن، ومن القادر أن نمسك بمنطقه الداخلي عبر وساطة عشرات من السنين غبرت وأمحل لونها.

ومن هنا تتبدى قيمة ما كتبه رفائيل بطي في دفاتر يومياته لأسباب كثيرة لعل أهمها؛ أن رفائيل بطي كان واحداً من أهم رواد (الأدب العصري) في العراق، أن لم يكن أهمهم، وهو على انشغاله بالصحافة والسياسة، حاول أن يضع للبنات الأولى لتعارفات تصنيف الأدب العراقي ونقده، فهو أول واضح لانطولوجيا الشعر والنثر العراقي مطلع هذا القرن،

عدا ما ارده من آراء نقدية ومحاولات لتتنظير بشأن مفاهيم الشعر والادب المتداولة
غير ان سيرة رفائيل بطي بقيت طلي النسيان ، ولم يكون بمقتور الاجيال اللاحقة الا
الاطلاع على تنقذ صغيرة من اسهاماته في عالم الصحافة والادب،
ترك رفائيل بطي يومياته ورسائله الادسية في دفاتر مرتبة ومحفوظة وفق توريخها،
ومسلمها لولادة الى المؤرخ والكاتب نجدة فتحي صفوت لتحقيقتها ونشرها قبل أكثر من
ثلاثة عقود من الزمن، بيد انه اعتذر بعد كل تلك السنوات فاستعادها اولاده، وبقيت تنتقل
بين العراق واروينا أكثر من عشر سنوات اخرى ونحسب ان يفي واربعين عاما من بقاء
تلك اليوميات دون تحقيق ونشر بعض جزء من هذا الجهد المهم، لان تلك الدفاتر كتبت
بخط اليد منذ العشرينات، وبعضها دون بقلم الرصاص، الامر الذي ادى الى تعرض
اجزاء منها الى التلف.

رست مسيرة اليوميات عند كاتبة هذه السطور، ويطلب من ابن رفائيل بطي الاصغر،
فائق بطي، لكي يتم تحقيقتها ونشرها ونحن الة تقدم هذا الملف، بما يتيح لنا من فرصة
العودة الى بواكير نهضة الادب العراقي ومن الصحافة والحوار السياسي، وباسهام من
زملاء بطي انفسهم، نأمل ان يكون بمقتورنا تقديم يومياته ضمن كتاب يجمع اليها بعض
ما وصلنا من جهد هذا الكاتب الذي شغل زمانه بحضور فاعل في أنشطة السياسة
والادب.

* * *

في ١٧ ايار ١٩٢٥ كتب رفائيل بطي على الورقة الاولى لدفتري من دفاتر يومياته:
الى من يقرأ هذه المسودة.

«في هذا الجزء، حقائق مرة موجعة، حرام عليك ان تطلع عليها اذا وجنتها، حتى تنشر
بالطبع، واذا ابيت الا الاطلاع عليها فاقرأها بروح لصراحة وعشق الفن وقدسسية الروح
الفنان الحائر المعذب. واياله ان تفكر بفكر سيء اذا ما وقفت على امر تحسب التصريح
فيه من غرائب الاطوار، فالحقيقة يجب ان يقال وان تنون لعل فيها فائدة للاجيال الاتية
فضلا عن الجيل الحاضر».

ونحسب ان هذه المقدمة تشكل ناظما مهما من نواظم تحديد اتجاه واضح لكيفية
قراءة مذكرات رفائيل بطي والاقتراب من عالم يبقى في كل حواله بعيدا ونائيا، فهو لم
يكتب مذكرات متوجها بها الى قارئ، ولم يسعفه الوقت لاعادة صياغة يومياته، لان الموت
باغته وهو في منتصف خمسينياته وفي حومة نشاطه السياسي والصحفي والادبي.

ولا نعرف من من سوء حظنا كقراء ومتابعين لتلك الفترة انذ لم نخط بمذكرات مكتملة لرفائيل بطي، نصي الجانب الثقافي من حياة كانت في طور تكوينها الاول، ذلك الجانب الذي لم يكتب عنه لا القليل. بيد ان الامر هنا يبدو محض مصادفة مهمة، ان نطلع على كتابة نون اشتراطات مسبقة ولا يحكمها اي عارض موضوعي، لا من حيث لغتها واسلوبها ولا لجهة ما ورد فيها من اراء وانطباعات تكتسب قيمة الرأي الذاتي الحر، وتقرب بهذا لشكل او ذاك من جوهر الطبيعة السايكولوجية ونوايا وجدان واهواء تلك الايام.

اننا ندرك اية مهمة صعبة ان نصنف مادة كتبت على استعجال، في المقاهي وفي غرف النوم ووسائط النقل او اي مكان حل فيه رفائيل بطي، فقد اعتاد ان يحمل معه دفتر صغيرا يمسح حجم جيبه الداخلي، يسجل فيه، وعلى هواه، بعض ما حدث في يومه، لذا جاءت دفاتره الاولى، مكرسة لجانب من حياته الشخصية، يوميات فقره وديونه، واحظات حبه وتفاصيل عشقه لخطيبته، وعلاقته دمه واخته وكل شؤونه العائلية التي كانت تشكل مركز اهتمامه.

ولكن لدفاتره اللاحقة سجلت ابعاده في الادب والسياسة والصحافة وينبثق لرجالات العوالم الضاحجة من حوله

ان الوعي بقيمة الزمن عند رفائيل بطي تبدو مت على نبرة كبيرة من الهمية فاسلوب كتابة اليوميات بعد ذلك محاولة للامساك بهذا الزمن وتكوين وجهة نظر ذاتية عن المحيط، اضافة الى ان تدوين اليوميات هو في المحصلة، طريقة حضارية للتعاطي مع الحياة ومن انادر ان تتوفر في مجتمع عهده بالكتابة جد قريب. فالمذكرات التي ظهرت للسياسة ولادباء في العراق كتبت في سنواتهم المتأخرة ويهدف تسجيل موقف او وجهة نظر في مرحلة معينة، وتوضيح موقعهم او تأثيرهم في هذه الاحداث او تلك، ولا تخلو يوميات بطي من مواقف شبيهة واخرى يستمتع فيها صاحبها باطناب الذات ومدى حياها، او تصفية حسابات شخصية مع خصوم ثقافيين او سياسيين، ولكنها لا تشكل نسبة تذكر مقابل استغرافه في محاولة تلعب الجوانب الخفية في محيطه، والاقتراب من معرفة سايكولوجيا الاصدقاء والمعارف وسير اغوارهم.

ونحسب ان الذي وصلنا من تلك اليوميات اقل مما فقد منها، او ان تقادم الزمن وانتقال تلك اليوميات من مكان الى آخر عرض اعدادا منها الى الضياع. لذا نجد فجوات في التواريخ وانقطاعات في تسجيل الوقائع، وبالاخص في مرحلة مهمة من تاريخ بطي،

وهي مرحلة استيزاره، أي أخريات سنواته

والملاحظ أن بطي اتجه ما بعد مرحلة الأربعينات إلى تسجيل الأحداث والوقائع والاتقالات والمحادثات والأحداث الكبيرة الأخرى وابتعد نوعاً ما عن دعائه الصغيرة التي كان يصنعها في جيبه ليسجل ملاحظات فيها من البوح الذاتي أكثر مما فيها من العرض الموضوعي للوقائع.

كان رفائيل بطي من النخبة المسيحية التي اكتسبت معارفها من مدارس الرساليات في موصل العراق، وهو يمثل امتداداً للمجموعة الصغيرة التي تربت لاحقاً على يد الأب أنستاس الكرمل، العلامة والفقيه الذي أدخل منطق التجديد على اللغة وأسلوب تلقي المعرفة في العراق. ومع أن علاقة رفائيل بطي بالكرمل لم تكن على ما يرام، حسب ما يورد في مذكراته، فالذي بين رفائيل وبين رجالات الدين مسافة تحسب للاحاد، أو ضيقه باللاهوت ورجالات الدين، ونظن أن من ناقل القول أن نربط بين هذه المدرسة والنهضة التي صاغتها مدرسة الشام الجديدة على يد رجالات الفكر المسيحيين، وما آلت إليه هذه المدرسة من تثبيت أفكار أهم رماتها **الدرعة السلفية**

إن سيرة رفائيل بطي كصحافي من الطراز الرفيع، وككاتب حاول أن يستشرف تخوما جديدة للكتابة تدلنا على ما يمكن أن نسميه بداية حقيقية لتكون المنطق العلمي ومحاولة تلمس قوانين جديدة للادب المتداول، ولعل أهم معلم لها، التصنيف والترتيب الهندسي للظواهر الأدبية، وهي بداية أقرب إلى ما بدأ به عصر العقل في أوروبا قبل وخلال مرحلة النوير. إلا أن محاولة رفائيل بطي لم تكن بمعزل عن منطق تاريخي يحكمها منطق يطلق من معرفة الحاضر والبحث بين سطوئيه عن قيمة ومعنى تاريخي. إن التاريخ بالنسبة لرفائيل بطي هو الذي يكتب الحاضر ويستطلق عصره وشخصياته.. على هذا بدأ رفائيل بطي الكتابة عن معاصريه منذ عشرينياته المبكرة، وكان شديد الاهتمام بملمس الواقع وطبيعة تسجيله العيانية، معرضاً عن نهج قام على إعادة التمعن بالماضي وأمجده واستغرق مرحه بأكملها. وفي معرض حديثه عن الدراسات المعاصرة، يقول رفائيل بطي: «إن أهمالنا دراسة الأدباء الحديثين ونقدم لا يمكن أن يفسر الأبشيء من نزعتنا التقليدية وعامل نفسي من استخفافنا بمن يعيش معنا وبين ظهرايينا، مع أننا نعظم من غيب عنا وأصبح بعيداً مغيباً في محافل التاريخ، ولعل لتمسكنا بالقديم إلى حد التقديس أحياناً وهو طبع تقليدي عندنا وعند غيرنا أثر مما نحن بصيده، في حين أن كتابنا

القديرين، اذا ما تناولوا بالدرس اديب من المحدثين قد يكون عشيرا او صديقا لمؤلف يبلغون في النظر اليه وتحليله درجة الابداع».*

تحتبر عذصر المعرفة لدى رفائيل بطي بالتجربة الحاضرة، وتتواصل مع ظاهرات زمنها الثقافية، وقبل ان تتحول الى تاريخ منته، اي قبل ان تتحول الى ذاكرة مشاعة يتشارك كل الناس في الموقف منها. ومع ان فحص الظاهرات الادبية لديه لم يكن يشترط منطقا تقديما متقدما او متكاملا، الا انه يحقق وعيا بموضوعيه الاحساس بالحاضر العيني في الادب، وما افاد هذا الحاضر من لماضي وما اضاف اليه

ان اسلوبه الذي لا يخلو من اطناب ومديح يقارب نزعة سطحية في التنميق اللفظي، يحمل في ثنائه رغبة في تمثيل تيارات النقد العالية الحديثة التي لم تكن متداولة في ادبنا حينذاك. ففي معرض كتابته عن الرصافي يتطرق الى ما امتاز به شعره من محاسن يرى من بينها ميله الى احياء التراجيديا او الحزن في الشعر واتجاهه الى الشعر الاجتماعي ونزعت الى الاسلوب القصصي. وهو تصنيف لم يكن معروفا على مستوى الادب العراقي في لاقل.

ان التمثل الحقيقي لوعي رفائيل بطي بعامة النقد الادبي لم تأت فقط عن طريق مؤلفاته التي تعتبر الاولى من نوعها في العراق، بل تجسد في تقليد نشر الادب ونقده عبر الصحافة الذي شنته رفائيل بطي في جريدته «البلاد» ومجلته الادبية «الحرية»، فالزواج بين الصحافة والادب واحدة من مظاهر صلة الثقافة بالحياة في عصرنا الراهن. والنقد المؤثر في العالم يتوجه الى قارئ الصحافة اليومية، لا عبر لكتب والمؤلفات وحدها. ان نقاد الصحف المهمة يتولون اليوم تحديد الاتجاهات الجمالية الفاعلة في الذائقة الادبية، وهم ملوك الادب وحراسه دون منازع في عالم اليوم، يدركون قدر الصحافة، مثلما يدرك الصحافة همينهم. وهذا الامر الذي اراد تثبيته رفائيل بطي كتقليد، لم يتكرر كثيرا في بلد متخلف مثل العراق بل انحسر بتحول الصحافة الى اعلام حكومي ووبوقي مديح وتطليل للجهل والعمى السياسي.

ربما ان يكون من الصعب تصور وضع الفئة المثقفة العراقية مطلع هذا القرن وصولا الى منتصفه، حيث نتعرف على نزوع شريحة كبيرة منها الى الانسلاخ عن الماضي والانفتاح على تيار عصي جارف اتخذ في بعض اتجاهاته تحديا سافرا للمعارفات لسائدة اوانذاك، ولكل جنود ابوعي الروحي في مجتمع واحدة من سمات الاساسية قيام الية تفكيره على الخرافة

ولعل من المناسب ان نتذكر هنا ان ذلك التغير نشأ في رحم البيئات الدينية ذاتها، سواء كانت مسلعة ام مسيحية، بعضه حاول ان يوفق بين الافكار العلمية الجديدة والدين والاخر كان اكثر ابتعادا عن ماضيه

والاب انسساس الكرمللي يمثل طرف الموازنة بين لعالتين، حيث استخدم منبره المهم في مجلة «لسان العرب» التي صدرت في العام ١٩١١ لنشر وعي جديد قدم على التأكيد على الدراسات الاجتماعية للبيئة واحوال الناس ومحاولة خلق نمط من التفكير العلمي ومتابعة الاكتشافات والنظريات الجديدة مع ان عددا غير قليل من مواد تلك المجلة كانت لا تهمل النزعات اللاهوتية، وكان مدير هذه المجلة كاظم الدجيسي الذي يذكر رفائيل بطي في يومياته انه كان من اكثر الناس مناهضة لاتجاهات الدين، وتلك مفارقة يجدر التوقف عندها، فالزهاوي الذي كان والده رجل دين طرح في شعره وفي كتاباته الاخرى الكثير من الافكار الجريئة التي لا يسمح مجتمع مثل المجتمع العراقي بطرحها، كذلك الرصافي الذي اتجه بوعي اكثر جذرية نحو منطق انكار للرعى الشعبي السائد حتى ان عددا من مناظراته مفتت من النشر او لم تثبت نصوصها في كتب الادب لللاحقة ووصولا الى الجواهري وشعراء البصرة الحظية، كانت تلك الافكار من البيهيات المتداولة سواء في مجالس سمرهم او فتاياتهم الادبية

ولعل النزعة العلمانية التي حاول تشيبتها الرعي الاول ومن بينهم ساطع الحصري كانت تلقى تجاوبا في تفسيرها للمنطق الفكري الجديد الذي بدأت تظهر بوادره في العراق وكان من بين تياراته، انجاء عروبي واصبح بنى تصورات على نزعة علمانية تحدد هويته قبل اي شيء آخر، وكان رفائيل بطي من حملة هذا الفكر في جل مراقفه، وهذا ما دعاه الى الانحياز الى حركة رشيد عاسي الكيلاني، التي مضى في السجن اثر فشلها فترة ليست قليلة.

وصولا الى مرحلة استيزاره في حكومة فاضل الجمالي كوزير للاعلام والارشاد، كان رفائيل بطي يطمح حسينا يورد في يومياته، وحسب سيرته الصحافية لي ان يكون صاحب رأي حر، وبمعنى من المعاني، معارضا على مستوى الكتابة الصحافية، لذا كان يحسب على صف المعارضة التي يمثلها ياسين الهاشمي، ويقف على الضد من سياسة الهيمنة البريطانية، والحال ان منحاء هذا كان تتاج مرحلة بدا من الصعب لاحد تكرارها في العراق.

في عهد بروز جريدة رفائيل بطي «البلاد» كصحيفة مؤثرة وفاعلة في اوساط الناس،

تحشاشها الحكومة وتقييم لها اعتبارا، كانت المنافسة بينها وبين الصحف الكبيرة الاخرى واحدة من معالم هذا العهد، الذي امتدز بهامش نسي من الليبرالية والديمقراطية، فهناك جريدة «الاهالي» لصاحبها كامل الجادرجي و«الرأي العام» لصاحبها محمد مهدي الجواهري وصحف اخرى تمثل صورة السيارات الفاعلة في النخبة الاجتماعية الواعية. ان تقاليد الصحافة الحرة التي اراد تثبيتها لرغيل الاول من متوري تلك المرحلة ارادت ان تضع معايير تحليلية وتاريخية لنقد السياسي، وهي ان لم تبلغ شأوا يمكنها من تثبيتها في النسيج السياسي السائد، فلان مقتضيات هذا الامر تستدعي سقا اجتماعيا متأصلا في وجدان اكثرية تحميه وتصونه، وليس لنا ان نتخيل هذا الامر في دولة مثل العراق، قامت نواتك تكوينها السياسي والاقتصادي على عامس خارجي، لم يكن ضمن اهدافه انشاء سى قنصابية او سباسبسة رسخة، بس سعت بريطانيا، لدولة الراعية لهذا لكيان الى استثمار المنازعات والاحترابات الطائفية والمشارتية لتثبيت هيمنتها قبل اي شيء.

اما النخب المثقفة النادرة التي تشعر باممية تفوقها في محيط من الجهالة والنخلف، مكان يتنازعهما هاجس السلطة والرجامة قبل ان يصبح الوعي بمنزى التغيير وقيعته، الاداة المحركة لفعلا، لهذا لا نستطيع ان نستشي ادبيا الا قلة قليلة، من محاولة الوصول الى الندابة او كرسي السلطة والحال ان مشروع التحول الحقيقي في اي بلد في العالم يحتاج الى ان يجد في الاساس حاضنة فكرية داخل نسيجه الاجتماعي، تمثلها نخبة لا يشعلها هم السلطة والاحتراپ من اجنب. وفي بلد مثل العراق، تعاقت عليه سيطرتان ظلاميتان عشائرية ودرسية، وكان قتلها واخلالها نهب للغزوات البربرية ولهجرات البدو من الجزيرة العربية، لم يجد الفرصة لسنحوته الا بعد فترة متأخرة نسبيا، ولم يستطع خلالها ان يبنني نواتات تؤثر في تحديد هوية نواته، لذ بقي مشروع التغيير معقفا فوق سطح البنية الاجتماعية غير قادر على التوغل في نسيجه الداخلي، ولصيقا بالمشروع السياسي بمنافعه الانية الضيقة، وهذا الامر لم يحدث في الشام ومصر على صعيد النخبة المفكرة الجديدة في الاقل فقد كانت لهذه النخب هوية فكرية مستقلة، بهذا الشكل اودك عن احقرامات المنصب السياسي، على هذا يمكننا ان نعثر على الاسباب التي حالت دون تأكيد دور رفائيل بطي ككبيب وناقد نادر في مرحلته، ولنا ان نفهم ايضا تحوله من حامل لواء الكتابة الحرة على صعيد الصحافة الى مانع للرأي المعارض بعد استيزاره ان هذا لا يعني، وفق المنطق التاريخي، انتقاصا من قيمة شخصية مهمة مثل رفائيل

بطي، كانت بمعايير عصرها تملك من فاعلية النشاط، وتعدد ميادين الاهتمامات ما يؤهلها لأن تمثل نموذج رجالات ينذر قوتهم في بلد مثل العراق، فقد امتد نشاط رفائيل بطي إلى مجلات وصحف ومطابع عربية في مصر والشام وفلسطين، وكان عبر صحيفته ومحلفته شديد الاهتمام بأخراج الأدب العراقي من عزلته، فاستقطبت منابره أعلاما مهمة مثل العقاد والدرزي. كما كان شديد الاهتمام بالتعريف بالأدب العراقي في الصحف والمجلات العربية، إضافة إلى أسهامه في النقاشات الفكرية والأدبية المحتدمة في عقود العشرينات والثلاثينات وصولا إلى خمسينات هذا القرن، فنشر في المقتطف والأهرام وأخبار اليوم والسياسة الأسبوعية وغيرها من الصحف والمجلات العربية الفاعلة، ولعل صلتها بأمين الريحاني وأدباء المهجر وصداقاته لمجموعة كبيرة من أدباء لبنان ومصر ما يؤكد هذه المسعى من جانبه فهو يرى حركة الأدب في العراق ضمن محيطها العربي، ومن خلال تصور ومسمى لاستيعاب المفاهيم والنظريات والتيارات العالمية المتداولة، فحاول ترجمة الرواية وعرف الناس بمفاهيم كانت تشغل أذهان مثقفي تلك المرحلة وفي المقدمة منها الاشكال الجديدة لكتابة الشعر ومن بينها لشعر المنثور

حاول رفائيل بطي كتابه الشعر، ونعثر في دقات يوميته، على قصائد دون وزن وقافية، كما نجد أخرى باللهجة المحلية، وفي الضن أنها تمرينات تطبيقية لفهم التجديد التي دعا إليها ضمن من دعا من الأدباء تلك المرحلة.

ورفائيل بطي وضع مقدمة أول ديوان صدر لندر شاكر السياب (أرهار ذابلة). والحق أن تلك المقدمة وثيقة تكشف أخصاص مرحلة مهدت لظهور تيار الشعر الحر في العراق، فكانت مثل رفائيل بطي يضع مقدمة لديوان شاعر مبتدئ مثل السياب، تعني فيما تعنيه، مغامرة قبل بمسؤوليتها أولا، ثم حاول وصبر منطلق يمزج بين حسه الجمالي القديم ومفاهيمه المكتسبة الحديثة أن يصوغ معايير لنهم الجديد وقبوله.

فهو يرى في رومانسيات السياب تلك النزعة الريفية التي تحاكي الطبيعة والحياة الفلاحة البسيطة، كما يدرك قيمة ما يدعو إليه السياب من ثورة على التقاليد، بما فيها تخليه عن لغة الشعر المتداولة فقصاده كما يقول «من اللون الجديد في وادي الرافدين وهو غير مألوف عند من ينشدون الشعر عندنا، إلا أنه يتسم بميسم العصرية وأن خلا من الطلاوة أحيانا».

ويشير في مكان آخر إلى قصيدته «هل كن حيا» التي تأتي بالوزن المختلف وتنوع في القافية، متمنيا أن يعين الشاعر في جرأته في هذا المسلك المجدد، لعله يوفق إلى اثر

في شعر اليوم، فالشكوى صارخة على ان الشعر العراقي قد احتفظ بجموده في الطريقة مدة اطول مما كان ينتظر من النهضة الحديثة.

كانت مجلة رفاقيل بطي الادبية الفكرية «الحرية» التي صدرت في ١٩٢٤ حدثا ثقافيا مهما في الحياة العراقية، لانها تبقت تقاليد تشجيع التيارات المعاصرة في الادب، ونزعة الجدل والمناقشات المفتوحة حول مفاهيم الفكر العلمي وعلاقة الادب بالمجتمع وحاجاته المتجددة، وجسرى التواصل بين الحضارات المختلفة. وبهذا اظهرت سعي النخب المتنورة في العراق الى خلق هوية معاصرة للمجتمع العراقي وثقافته وافكاره.. وكان التأكيد على اعلان شأن العقل والمعرفة البشرية من بين اهدافها الواضحة

ان سيرة رفاقيل بطي الصحفية والادبية والسياسية تشكل خلاصة ذلك التطلع المحموم لعبور الفجوة التي فصلت ماضي التخلف في العراق عن حال مرحلة الثلاثينات والاربعينات. وكان في سياق مع الزمن اختصر عمرا من العطاء الفذ الذي ينبغي ان يبقى في ذاكرة الاجيال.



في الشعر والشعراء

في قصيدة النثر

لا نستطيع ان نحدد قصيدة النثر تحديداً مطلقاً (١) فالشعر لا يصبح
لغزاً ليس مفروضة بشكل "فني" أو نهائي . إنه كائن متحرك متطوّر .
تتعلق قصيدة النثر من هذه الطائفة . إحصاء الفنة وفروعها وأساليبها
للمصنات جديدة بحيث انها تميز ، من جديد ، في تراثنا العربي عن الشعر
القديم . فهي تراثنا العربي حدة فاصل بين النثر والشعر . الشعر هو فن الميت ،
أي العظم . هو محدد باعتباره شكلاً قطعاً . إذ يوحد ، إذن ، بين الشعر
والفروض الخليلي ، لا يعود ثمة مجال في النثر من حيث قصيدة النثر ،
لأنها إذا كانت تستعمل ، غير ان الشعر لا يحدد ، مرسوم ، وهو أشبه منه . بل
إن المرسوم ليس إلا حد يقسمه من حيز أدبي شعري - هسي
طريقة التنظيم .

إذا كانت قصيدة النثر عذبة على أخبار الأندلس التي امرسها القاعدة أو
التقليد الموروث ، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الألفاظ ، أي مفرصة
غرفة الشاعر . وهي ، من هذه الناحية ، رتيب جديد رتيب ، وحوار
لا نهائي بين عدم الاشكال وبنائها .

٢

الإيقاع الخليلي حاسة فزيائية في الشعر العربي . هذه الحاسة فطرية ، في
الدرجة الأولى . وهي ، من هذه الناحية تقدم لغة للأذن أكثر مما تقدم
خدمة للفكر .

والدقيقة في المرسوم الخليلي ، علامة الإيقاع . هي صوت متميز يدل على
مكان التوقف لكن تاسع ، من ثمة ، انطلاقاً . وقد أصبح عذبة وجودها أكثر

(١) اعتمدت في كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب :
Suzanne Bertrand, Le Poème en l'essai, de Baudelaire jusqu'à
nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959 .

أهمية مما هي ، حادت شكلاً لا بدءاً من الحفظ عليه ، ومن هنا أخذت تفقد حتى دلالتها الأصلية .

انتمج الشعر في نسيج الحياة والكلام وخصائصها الصوتية او الموسيقية . والفاغية شمره حارج على هذه الخصائص . هي ، إذن ، ليست من خصائص الشعر ، بالضرورة .

بلى ، إن على الشاعر ان يستغنى الصنعة الموسيقية في الكلمة ، لكي ياتي بمظهره أثير وإبهام اثر . فليس الكلمة بعد ذاته قد لا يسمح بايصال ما يريد ان يوصله الى القارئ - وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الايصال . فليس الخطر أن تصور ان الشعر يمكن ان يستغنى عن الابداع والتفان ، ومن الخطر أيضاً القول بأنها يشكلان الشعر كله .

ان لي غرائز الدروس الحسني الزامات كيفية تقتل فلسفة الخلق ، أو تعبها ، أو السرها . فليس الشعر أحياناً ان يضحني بأعنى حدوده الشعرية في سبيل مواضع وزنية ، كمدة للتفصيلات أو الفاقية .

الشعر إذن ، قد كثر القافية . يفقد اختيار ارضه وبالتالي اختيار المر والصوره وسامع فكيف لم يحضر له في أداء مهمة إيقاعية دون ان يكون له أي وسعة في التعامل معصور أصيلة . وربما حامت القافية زائدة يمكن ارساء مع نثر لا سامة في نصيبه . بل ربما اضطرت الشعر الى وضعه في عربة من عصبه ومعنى الشعر المبهمة . وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتقلت بالخطو (١) .

٣

الذهنية القديمة ذهنية غير بين الانواع ، وترغب في أن يظل النظام الهندسي سائداً في الشعر والفن عامة ، كما كانت سائدة في الماضي . لذلك ترى في قصيدة النثر لقطاً عبقاً ، وغلوفاً متوحهاً لا يمكن ان يعيش .

غير أن الحضارة الحديثة بدءاً من أوائل القرن التاسع عشر رفضت هذه الذهنية ونصبت نفسها . فبرزت بين الشكل والمظهر في الشعر واحتكمت أن

(١) تقي صوماً على هذه الناحية دراسة القافية في معظم النماذج الشعرية المعاصرة ، التقليدي والحديث .

الشعر لا يمكن في أي شكل ملروضر أو محدد تحديداً مبقاً ، ولاحظ
الشراء مثل ذلك الوقت ، انه فن النعم شيء ، والشعر شيء آخر . لهذا شعر
حليم ليس منظوماً ، وهناك نظم جميل لا شعر فيه .

لا شك ان الشعر في نشأته ذومعة بالموسيقى . فقد كان تكرار الصوت
في فواصل متقطعة ، وساري المسحة الموسيقية في الآيات أو نواحيها ، يسل
الترانيم الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجثة ، وعلائق الاصوات والمساتي
والصور ، وطاقة الكلام الابجائية والقبول التي نخرها الابهات ورامها من
الاسماء المتوترة المتعددة هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى
الشكل المنظوم . قد توحد فيه ، وقد لوحظ بدونه أيضاً .

في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى . لكنها ليست موسيقى الخضوع للابحاث
القديمة المكننة ، بل هي موسيقى الاستعانة لإيقاع محارب المتوحدة وحياتها
الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة .

٤

هناك مؤامرات كثيرة حدثت ، من الساحة الشعبية للقصيدة النثر في الشعر
العربي . من النثر من وحدة البيت والتجارية ونظام القصيدة الخليلي . فهذا
النثر جعل البيت موطناً وتفرغ إلى النثر .

ومن هذه الناصر ، استأى اللغة العربية وبخبرها ، وضم الشعر
التقليدي الموروث ، وردود العمل ضد الكواهد الصارمة النهائية ، وبحر الروح
الحديثة . ثم هناك الثوراة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال
الخصيب ، على الأخص (١) .

ومن هذه الناصر ترجمة الشعر الغربي . والحديث بالأسطة هنا ان الناس
عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويتبرونها شعراً . رغم انها بدون قافية ولا
وزن (٢) . وهذا يدل على ان في موضوع القصيدة المترجمة ، والقافية التي
ترحر فيها ، وصورها ، ووحدة الاتصال والنظم فيها ، عناصر قادرة على توليد
القصيدة الشعرية ، دون حاجة إلى القافية أو الوزن .

(١) يمكن درس هذه الناصر تفصيل ليس مجال هذه الدراسة ، وربما
عدنا إليه في مناسبة أخرى .

(٢) هؤلاء النظم لا يتبرون قصيدة النثر العربية شعراً .

ومن هذه المأسر النثر الشعري . وهو ، من الناحية الشكلية ، المرحلة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر . وقد كان التقدير الذي أبدع حوله في الأدب الفرنسي خاصة ، بدء الفصل بين الشعر والنظم ، والتمييز بينها .

٥

تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجاً ، المدمج لاسمها وليدة التمرد ، والثناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة ، مجرد بداية ، إذا أراد أن يسدع أذناً يلقى ، أن يموت من عن تلك القوانين لقوانين أخرى ، كي لا يصل إلى اللاعصوية واللاشكل . فمن خصائص الشعر أن يبرهن دائماً في شكل ما ، أن ينظم العالم ، إذ يحركه .

إن النثر صيغته ، برغم القيود الخارجية ، ينعكس النظم . برغم القوالب المخمزة والابتدعات المفروسة من الخارج ، وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود النوع . بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده ، كالنثر الذي يخلق شعراً . ومع أن هذا الشكل هو ليس النهائي ، كما أثرنا ، إلا أن القانون هنا ليس مبدأً كما في النظم ، بل هو مبدأ ثانوي .

٦

التعبير لا الثبات ، الاحتمال لا الحقيقة . ذلك ما يسود عصرنا . والشاعر الذي يصر حقيقة عن عصرنا ، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول وممتم ، هو شاعر المخاضة والرفض - الرفض الذي لا يرضى في تخليقه الأخير غير القبول العميق الحار .

من هنا الخطورة في قصيدة النثر . من الصعب أن يكون الإنسان شاعراً صحيحاً في النثر ، لأن بحروءه من قوالب جاهزة وقوانين موروثة ، يارمن عليه أن يخلق قوانينه الفنية الملائمة . والخلق عزمه ، أصعب جداً ، من الخلق بطرائع معينة . إن البيت والخم واللاومي والتحليل أنتجت شعراً زائفاً . وليس شعراً أو قصيدة أن سرد تاريخاً غير متلاحم ولا نتيجة له ولا غاية عزمه ، وإن نسلت مرخات الألم والثورة في سطور منمعة ، وإن رسم على الورق

شريعاً من أجل لا شخصية له .
ان نصيدة النثر خطرة ، لانها حرة .

أكثر الشعراء في الغرب ، الذين كتبوا نصيدة النثر ، كتبوا على نصيدة الوزن . كانت نصيدة النثر حداً سلبياً لتعاضدهم الشعرية ، ولم تكن حراً فنياً من الصعوبة الى السهولة . اذكر من هؤلاء بودلير ، ورامبو ، ومالارميه . هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب اتجاه القصة ، وخاصة في فرنسا . اذكر منهم ، رين شاور ، بيير ريفردي ، هيري ميشو . فالشعراء الحظييون حين يكتبون شعراً بالنثر ، يدّعون كتبه بالوزن ، لا يفلتون ذلك بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل لم العروض ، بل بدافع الرغبة في اشياء أخرى اعطيا خلق لغة شعرية جديدة .

٧

لقرأ نصيدة وزن . قد تمجنا ، وبدلاً من ذلك حقق بالنصيدة كمن ، لا كوزن . لا نستطيع أن نقول : ماذا شعر ، ابتداءً على الوزن عند قائه .
إلا اننا نسبح ، على رفق ، في درس مشاكل هذه النصيدة عند قائه . وتدرس قواعد وردداتها أو أمورها . هذه الدراسة تصب كثيراً في نصيدة الوزن الحر ، فالتائه على مبدأ النصيدة لا مبدأ البيت . وهي تصح مشكلة معقدة في نصيدة النثر . إذ ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قصة نثرية ونقول : هذه نصيدة . وإذا لم نل ، هذا نثر رائع ، أو جميل ، أو راحر بالشعر ؟ وعلى الرغم من أن نصيدة النثر عيرنا بتشكيلها المتعددة ، فليس هناك بالإضافة الى ذلك قواعد تحددها . فإذا حدد الشعر الذي يشتمل هذه الكلمات النديّة بقدرة عامّة ؟ ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائي - هو جمل ونراكيب لا وزن لها ، طاهرية ، ولا عروض ؟ ماذا يحدد هذه القدرة وهي غير حاصلة للوزن أو الفواصل التقليدية ؟ هكذا نواجه ، إذ نواجه نصيدة النثر ، عملاً متنامكاً كثيراً ، غير واضح المعالم - وإذا كان لا يملك الأساس أنفسهم من التمتع بالشعر الكلاسيكي الحكم الصنع وتذكر المقاطع الجنية وتردادها .

البيت في الشعر العربي يشكل وحدة : وحدة للأذن ، ووحدة للعين ،

وربما وحدة في الفن . والخروج على هذه الوحدة هو ، شكلياً ، خروج على الشعر . فالبنت دفعة كاملة لا تنجز ، ووحدة مائة منطقية - هذا ما يؤكد التراث العربي . وهو للبعد واضح كان من التأثير بحيث غلب على الطريقة التي تكتب بها حتى نضاد الشعر حالياً . إذ تكتب في أسطر يفصل بينها يابس ، غاماً ، كما تكتب القصيدة الموزونة في أبيات يفصل بينها يابس .

إذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن ، فما هي الوحدة في قصيدة النثر ؟ الجواب هو أن الوحدة هنا هي الجملة . هذه الوحدة متوحدة . هي وليدة نفس القواعد الصارمة التي تضع البيت ، وحدة الوزن ، إطاراً مهيأ ، وإدخالها قواعد بنائية متحركة . وليدة نفس النظام المطلق المبرر في سبيل نظام حي لا حتمية فيه .

الجملة في قصيدة النثر أشبه عالم صغير . هي حلية منظمة تشكل جزءاً من كل أوسع ذي ماء مائل . والكلمات بحرها وعلاقتها النغمية والبصرية تنعكس للأذن والمكر ما التجربة في القصيدة .

ولا بد لقصة في قصيدة **النثر من التنوع** ، حسب التجربة . قصيدة ، الجملة النافذة الممتدة . المحدث . المبرر . وفي حمة الوحدة . فالأم والفرح والشاعر الكثيرة ، **الجملة الثنائية** .

من هنا نجد قصيدة النثر بهذا حديد لا يعتمد على أسلوب الإيقاع في قصيدة الوزن . وهو ينفع مبرور يحس في الواري وكرار والتبرة والصوت وحروفه المدّة وتزاوج الحروف وغيرها .

مع ذلك غالب عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخص خاص . على اليس عالم الموسيقى في قصيدة النثر ، هو عالم اللغات وقواعد ومواصفات . فشاير الوزن ، من هذه الناحية ، منجم يدل بقواعد النظم ويتبناها . يبا شاعر النثر مشرد ورائض : فهو ليس تقليداً ، بل خالق وسيد .

٨

ليس لنثر النعري شكل . هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة لغوية أو منح شكلي مدني ، وسير في حط مستقيم ليس له سباج . لذلك هو دوالي أو وصلي ينسج غالباً إلى التملّح الاخلاقي أو المناجاة الثنائية أو الرد

الاعمال . وذلك بتجزء بالاستطرادات والتفاصيل ، وتصح فيه وحدة
التأليف والانسجام .

أما قصيدة النثر فلهذه أشكال قبل أي شيء - ذات وحدة مطلقة . هي
دايزة ، أو شبه دايزة ، لا حط مسطح . هي مجموعة ملائق لتظم في شبكة
كثيفة ، ذات نهاية محددة وساء تركيزي موحد ، متظم الأجزاء ، متوازن ،
نحوس عليه إرادة الوحي التي ترأب التحربة الشعرية وتكونها وتوجيها . إن
قصيدة النثر بطور ، قبل أن تكون نثراً - أي أنها وحدة عضوية ، وكثافة ،
وتوتر - قبل أن تكون جلاً أو كلمات .

هي إذن نوع متين قائم بذاته . ليست خليطاً . هي شعر حاسم يستلهم
النثر لهدات شعرية خاصة . لذلك لها هيكل وتظم ، وفألواين ليست
شبكة فط ، بل محبة عضوية كأي شيء نوعي آخر . فتأثر النثر بمحاول
كتايع الغرب لم يذهب إليه . ذلك في أشكال إقامة . ويعرض عليها
هيكلاً منسجماً ، سواء بمصنع نضعة أو فنكر رز أو أسماء الدائري .
ويستعمل بعض أدبي والمطبع الموروث ووارثه . نوارثه من
نوع مطاير .

إن قصيدة النثر عندنا ، ظهر ، جميع أحوالها ، تلكه كاملة بداتها .
فمثل مناهج وعاشية . فلا بد أن نسمي قصيدته . من كانت شعرية ،
تدخل في دوايد أو في صفات أخرى ، قصيدة نثر .

على سوء هذا كله ، نستطيع شكل عام ونقري ، أن نحدد للقصيدة النثر
الخصائص التالية :

١ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة ساء والتظير واعية ؛ فتتكون
كلها عضوية ، مستقلة . لتكون ذات إطار معين . وهذا ما ينبغي لنا أن نبرها
من النثر الشعري الذي هو مجرد مسافة ، يمكن بها بناء أعلى وروايت
وصائد . فالوحدة المصوبة حامية جوهرية في قصيدة النثر . لديها ، مما كانت
مفيدة ، أو حرة في الظاهر ، أن تشكل كلها وعالمياً مطلقاً ، وإلا أصبحت
خاصية كقصيدة .

٢ - هي ساء في متبر . ليست دوايد ولا لغة ولا بحثاً ، مما كانت هذه
الأصايع شعرية . قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية

رواية أو أحلامية أو ملعبة أو برعابية . وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها ، فذلك مشروط بأن عناصرها وطورها بالقدرة شعرية خاصة . هناك محاكاة في القصيدة ، ويمكن تحديد المحاكاة بذكره اللامعية ، يمر أن قصيدة النثر لا تقدم نحوها أو هدف ، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المحاكاة . ولا تسعد مجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض بعضها كنزها ، ككتلة لا زمنية .

٣ - الوحدة والكتلة . لحل قصيدة النثر أن تحت الاستطرادات والأصاح والشرح ، وكل ما يلوذها إلى الأنواع النثرية الأخرى . فقوتها الشعرية كمنة في تركيبها الإثرائى ، لا في استطراداتها . ذلك أن قصيدة النثر ليست وحدة . هي تأليف . من عناصر الواقع المادي والذكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً - يعظم عدماً مقدداً يتجاوز هذه العناصر ، ولهذا يمكن أن يسمى حلقاً . فافكر الشاعر لا تلاحق أو تتابع في الخلق ، بل تصح فيها في عالم من الملائق كالنكواب في السماء .

قصيدة النثر ذات شذوذه ، مسركره ، محبة ، تيمم ، بطلان . هي عالم مطلق ، مدور ، كالفن ، وهو في الوجود ، ككلمة مشقة متعة بلا نهاية من الإحاطات فائرة أنه سر كمال في أمرها إنها عالم من الملائق .

٩

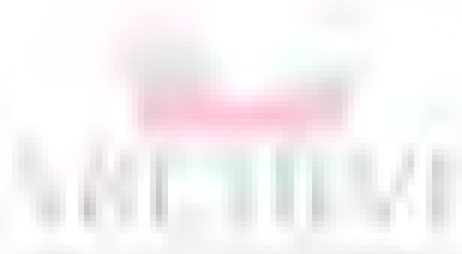
مع هذا كله ، ليست المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، وزجاً كانت أو نثراً ، بل مسألة النثر الذي غارسه كوسيلة للمعرفة والخلق ، لم يعد هدف الشاعر اليوم ، أن يحدد الكلمات المختارة ، ويخلق أشكالاً حيلة لكي يقدم لتأخر لغة حديثة ، ولا أن يشرح ، من جهة أخرى ، الأفكار للقصيدة أو أحلامية . إن هدف الشاعر الحديث كمن في رؤياه ، كتمسك ، في تحرته ، في قصيدته التي هي غاية عند دانيال . هي رسالة الشاعر هو إليه ، لا أشعة الحجة ، ولا ورنه التقليدي ، أو الحر ، ولا نثره .

إن عمر المواصفات والتقليد والنهائية والحدودية ، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في لسان النثر . لا مد لهذا العالم ، إذنه من الرقص الذي يجره . لا مد له من قصيدة النثر . كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري . وللأحرى

في المجالات العلمية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا أنفسهم وأشكاله .
التمر حلال ، أما روحه وأشكاله ، فرمية ، متغيرة ، متعددة . وقبيلة
النثر التي يكثرها للبعض ردة فعل ضد الأنواق والاتجاهات السائدة ، تقدم لنا
على العكس ، تشيرها عن تطوراتنا العبدية ، الزحف السري في حياتنا ،
والحركات الروحية الناعمة والوجه المختبئ في الظل والتمتع ، والذي هو ،
مع ذلك أكثر تعقيداً وغنى وصحة .

أما مصدر عن وصفا الإنسان طبع لا هدف له إلا أن يتجاوز هذا
الوصف ويتخطاه . هذا البيض هو في آن واحد طوفاننا وسبيلتنا .

أدونيس



في الشعر والشعراء

في قصيدة النثر

لا نستطيع ان نحدد قصيدة النثر تحديداً مطلقاً (١) فالشعر لا يصبح
لغزاً ليس مفروضة بشكل "فني" أو نهائي . إنه كائن متحرك متطوّر .
تتعلق قصيدة النثر من هذه الطائفة . إحصاء الفنة وفروعها وأساليبها
لتصانيف جديدة بحيث انها تميز ، من جديد ، في تراثنا العربي من الشعر
القديم . فهي تراثنا العربي حدة فاصل بين النثر والشعر . الشعر هو فن البيت ،
أي النظم . هو محدد باعتباره شكلاً قطعاً . إذ يوحد ، إذن ، بين الشعر
والفروض الخليلي ، لا يعود ثمة مجال في النثر من حيث قصيدة النثر ،
لأنها إذا كانت تستعمل ، غير ان الشعر لا يحدد ، مبروس ، وهو أشبه منه . بل
إن المبروس ليس إلا أحد بقعة من حيز أدبي شعري - هسي
طريقة التنظيم .

إذا كانت قصيدة النثر عذبة على أخبار الأندلس التي امر بها القاعدة أو
التقليد الموروث ، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الألفاظ ، أي مفرصة
نغمة الشاعر . وهي ، من هذه الناحية ، رتيب جديد رتيب ، وحوار
لا نهائي بين عدم الاشكال وبنائها .

٢

الإيقاع الخليلي حاسة فزيائية في الشعر العربي . هذه الحاسة فطرية ، في
الدرجة الأولى . وهي ، من هذه الناحية تقدم لغة للأذن أكثر مما تقدم
خدمة للفكر .

والدقيقة في المبروس الخليلي ، علامة الإيقاع . هي صوت متميز يدل على
مكان التوقف لكن تاسع ، من ثمة ، انطلاقاً . وقد أصبح عذبة وجودها أكثر

(١) اعتمدت في كتابة هذه الدراسة ، بشكل خاص ، على هذا الكتاب :
Suzanne Bertrand, Le Poème en l' prose, de Baudelaire jusqu'à
nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959 .

أهمية مما تسمى ، حادت شكلاً لا بدءاً من الحفظ عليه ، ومن هنا أخذت لتقد
حتى دلالتها الأصلية .

التصريح الشعري ليس بمحاكي الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية .
والغاية منه حجاج على هذه الخصائص . هي ، إذن ، ليست من خصائص
الشعر ، بالضرورة .

بلى ، إن على الشاعر أن يستفد الطائفة الموسيقية في الكلمة ، لكي يأتي
بمبيره أثير وإبهام أثر . فليس الكلمة بعد ذاته قد لا يسمح بإيصال ما يريد أن
يوصله إلى القارئ . - وطائفة الموسيقى تساعد في هذا الإيصال . فليس الخطر
أن تصور أن الشعر يمكن أن يستغنى عن الإيقاع والتناغم ، ومن الخطر
أيضاً القول بأنها يشكلان الشعر كله .

إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل فلسفة الخلق ، أو
تعبها ، أو السرها . فليس الشعر أحياناً أن يضحي بأعظم حدوده
الشعرية في سبيل مواضع وزنية ، كمدة المقطعات أو القافية .

الشعر إذن ، قد كثيراً القافية . يفقد اختيار الرطبة وبالتالي اختيار
الحرف والصورة وسامع فكيف لم يحضر ، به في أداء مهمة إيقاعية دون
أن يكون ، أي وسعة في التعامل معصور أصيلة . وربما حامت القافية
زائدة يمكن أن تكون لاسمعة في نصيبه . بل ربما اضطرت
الشعر إلى وضع به عربة من عصبه ومعناها الشعرية المبهمة . وهكذا
تكثر في القصيدة الزوائد وتقل في المحتوى (١) .

٣

الذهنية القديمة ذهنية غير بين الأنواع ، وترغب في أن يظل النظام الهندسي
سائداً في الشعر والفن عامة ، كما كان سائداً في الماضي . لذلك ترى في قصيدة
الشعر لقطاً غريباً ، وغلوفاً متوحهاً لا يمكن أن يعيش .

غير أن الحضارة الحديثة بدءاً من أوائل القرن التاسع عشر رفضت هذه
الذهنية ونصبت نفسها . فبرزت بين الشكل والمظهر في الشعر واحتكمت أن

(١) تقيي صوماً على هذه الناحية دراسة القافية في معظم النماذج
الشعري المعاصر ، التقليدي والحديث .

الشعر لا يمكن في أي شكل ملروضر أو محدد تحديداً مبقاً ، ولاحظ
الشراء مثل ذلك الوقت ، انه فن النعم شيء ، والشعر شيء آخر . لهذا شعر
حيث ليس منظوماً ، وهناك نظم جميل لا شعر فيه .

لا شك ان الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى . فقد كان تكرار الصوت
في فواصل متقطعة ، وبما هي البنية الموسيقية في الآيات أو نواحيها ، يسل
الترانيم الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجمل ، وعلائق الاصوات والمساكن
والصور ، وطاقة الكلام الانجالية والقبول التي نخرها الانباءات ورامها من
الاسماء المتواترة المتعددة هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى
الشكل المنظوم . قد توحد فيه ، وقد لوحظ بدونه أيضاً .

في قصيدة النثر ، إذن ، موسيقى . لكنها ليست موسيقى الخوض للابتذالات
القديمة المكننة ، بل هي موسيقى الاستعانة لإيقاع محارب المتوحدة وحياتها
الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة .

٤

هناك جوانب كثيرة مهتمة ، من الساحة الثقافية للقصيدة النثر في الشعر
العربي . من الشعر من وحدة البيت والجمالية ونظام التسمية الخليلي . فهذا
الشعر جعل البيت مراً وتفرغ إلى النثر .

ومن هذه الناصر ، استأى اللغة العربية وبخبرها ، وضم الشعر
التقليدي الموروث ، وردود العمل ضد الكواهد الصارمة النهائية ، وبخو الروح
الحديثة . ثم هناك الثروة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال
الخصيب ، على الأخص (١) .

ومن هذه الناصر ترجمة الشعر الغربي . والحديث بالأساطير هنا ان الناس
عندما يتقبلون هذه الترجمات ويتبروها شعراً ، رغم انها بدون قافية ولا
وزن (٢) . وهذا يدل على ان في موضوع القصيدة المترجمة ، والقافية التي
ترحر فيها ، وصورها ، ووحدة الاتصال والنظم فيها ، عناصر قادرة على توليد
القصيدة الشعرية ، دون حاجة إلى القافية أو الوزن .

(١) يمكن درس هذه الناصر تفصيل ليس مجال هذه الدراسة ، وربما
عدنا إليه في مناسبة أخرى .

(٢) هؤلاء النظم لا يتبرون قصيدة النثر العربية شعراً .

ومن هذه المأسر النثر الشعري . وهو ، من الناحية الشكلية ، المرحلة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر . وقد كان التقدير الذي أبدع حوله في الأدب الفرنسي خاصاً ، بدءاً من الفصل بين الشعر والنظم ، والتميز بينها .

٥

تتضمن قصيدة النثر مبدأً مزدوجاً ، المدمج لاسمها وليدة التمرد ، ولتسام لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة ، مجرد بداية ، إذا أراد أن يسدع أذناً يلقى ، أن يموت من عن تلك القوانين ، قوانين أخرى ، كي لا يصل إلى اللاعصوية واللاشكل . فمن خصائص الشعر أن يبرهن دائماً في شكل ما ، أن ينظم العالم ، إذ يحركه .

إن النثر ، بحد ذاته ، يرفض القيود الخارجية ، يرفض النظم ، يرفض القوالب المحزنة والابتدعات المفروسة من الخارج ، وهو يتيح طواعيةً شكليةً إلى أقصى حدود النوع ، بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده ، كالنثر الذي يخلق شعراً . ومع أن هذا الشكل هو ليس بالثابت ، كما أثرنا ، إلا أن القانون هنا ليس مبدأً كما في النظم ، بل مبدأً حزيناً .

٦

التعبير لا الثبات ، الاحتمال لا الحقيقة . ذلك ما يسود عصرنا . والشاعر الذي يصر حقيقة عن عصرنا ، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول وممتم ، هو شاعر المواجهة والرفض - الرفض الذي لا يرضى في تخليقه الأخير غير القبول العميق الحزني .

من هنا الخطورة في قصيدة النثر . من الصعب أن يكون الإنسان شاعراً صحيحاً في النثر ، لأن بحروءه من قوالب جاهزة وقوانين موروثة ، يارمن عليه أن يخلق قوانينه الفنية الملائمة . والخلق عزم ، أصعب حداً ، من الخلق بطرائع معينة . إن البيت والخم واللاومي والتحليل أنتجت شعراً زائفاً ، وليس شعراً أو قصيدة أن سرد تاريخاً غير متلاحم ولا نتيجة له ولا غاية عزمه ، وإن نسلت مرخات الألم والثورة في سطور منمعة ، وإن رسم على الورق

شريعاً من أجل لا شخصية له .
ان نصيدة النثر خطرة ، لانها حرة .

أكثر الشعراء في الغرب ، الذين كتبوا نصيدة النثر ، كتبوا على نصيدة الوزن . كانت نصيدة النثر حداً سلبياً لتعاضدهم الشعرية ، ولم تكن حراً فنياً من الصعوبة الى السهولة . اذكر من هؤلاء بودلير ، ورامبو ، ومالارميه . هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب اتجاه القصة ، وخاصة في فرنسا . اذكر منهم ، رين شاور ، بيير ريفردي ، هيري ميشو . فالشعراء الحظييون حين يكتبون شعراً بالنثر ، يدّعون كتبه بالوزن ، لا يفلتون ذلك بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل لم العروض ، بل بدافع الرغبة في اشياء أخرى اعطيا خلق لغة شعرية جديدة .

٧

لقرأ نصيدة وزن . قد تمجنا ، وبدلاً من ذلك حقق بالنصيدة كمن ، لا كوزن . لا نستطيع ان نقول : ماذا شعر ، ابتداءً على الوزن عند قائه .
إلا اننا نسبح ، على رفق ، في درس مشاكل هذه النصيدة عند قائه . وتدرس قواعده ودررها أو أمورها . هذه الدراسة تصب كثيراً في نصيدة الوزن الحر ، فالتائه على مبدأ النصيدة لا مبدأ البيت . وهي تصح مشكلة متعقدة في نصيدة النثر . إذ ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قصة نثرية ونقول : هذه نصيدة . وإذا لم نل ، هذا نثر رائع ، أو جميل ، أو راحر بالشعر ؟ وعلى الرغم من أن نصيدة النثر عيرنا بتشكيلها المتعددة ، فليس هناك بالإضافة الى ذلك قواعد تحددها . فإذا حدد الشعر الذي يشتمل هذه الكلمات النديّة بقدرة عامّة ؟ ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائي - هو جمل ونراكيب لا وزن لها ، طاهرية ، ولا عروض ؟ ماذا يحدد هذه القدرة وهي غير حاصلة للوزن أو الفواصل التقليدية ؟ هكذا نواجه ، إذ نواجه نصيدة النثر ، عملاً متنامكاً كثيفاً مجهولاً ، غير واضح المعالم - ويدّعي لا يملك الأساس أنفسهم من التمتع بالشعر الكلاسيكي الحكم الصنع وتذكر المقاطع الجنية وترددها .

البيت في الشعر العربي يشكل وحدة : وحدة للأذن ، ووحدة للعين ،

وربما وحدة في الفن . والخروج على هذه الوحدة هو ، شكلياً ، خروج على الشعر . فالبنت دفعة كاملة لا تنجز ، ووحدة مائة منطقية - هذا ما يؤكد التراث العربي . وهو للبعد واضح كان من التأثير بحيث غلب على الطريقة التي تكتب بها حتى نضاد النثر حالياً . إذ تكتب في أسطر يفصل بينها يابس ، غاماً ، كما تكتب القصيدة الموزونة في أبيات يفصل بينها يابس .

إذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن ، فما هي الوحدة في قصيدة النثر ؟ الجواب هو أن الوحدة هنا هي الجملة . هذه الوحدة متوحدة . هي وليدة نفس القواعد الصارمة التي تضع البيت ، وحدة الوزن ، إطاراً مهيأ ، وإدخالها قواعد بنائية متحركة . وليدة نفس النظام المطلق المبرر في سبيل نظام حي لا حتمية فيه .

الجملة في قصيدة النثر أشبه عالم صغير . هي حلية منظمة تشكل جزءاً من كل أوسع دي ساء مائل . والكلمات بحرها وعلاقتها النغمية والبصرية تنعكس للأذن والمكر ما التجربة في القصيدة .

ولا بد لقصة في قصيدة **النثر من التنوع** ، حسب التجربة . قصيدة ، الجملة النافذة الممتدة . المحدث . المبرر . وفي حمة الوحدة . التلم والفرج والمشاعر الكثيرة ، **الجملة الثنائية** .

من هنا نجد قصيدة النثر ، بقدر حديد لا يعتمد على أسلوب الإيقاع في قصيدة الوزن . وهو ، ينفع مبرور يحس في الواري وكرار والتبرة والصوت وحروفه المدّة وتزاوج الحروف وغيرها .

مع ذلك غالب عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخص خاص . على اليس عالم الموسيقى في قصيدة النثر ، هو عالم اللغات وقواعد ومواصفات . فنان الوزن ، من هذه الناحية ، منجم يقل بقواعد النظم ويتبناها . يبا شاعر النثر مشرد ورائض : فهو ليس تقليداً ، بل خالق وسيد .

٨

ليس لنثر النعري شكل . هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة لغوية أو منح شكلي مدني . وسير في حط مستقيم ليس له سباج . لذلك هو دوالي أو وصلي ينجه غالباً إلى التملّح الاخلاقي أو المناجاة الثنائية أو الرد

الاعمال . وذلك بتجزء بالاستطرادات والتفاصيل ، وتصح فيه وحدة
التأليف والانسجام .

أما قصيدة النثر فلهذه ثلاث أشكال قبل أي شيء - ذات وحدة مطلقة ، هي
دايزة ، أو شبه دايزة ، لا حظ مسجع . هي مجموعة ملائق لتظم في شبكة
كثيفة ، ذات نهاية محددة وساء تركبي موحد ، متظم الأجزاء ، متوازن ،
نحوس عليه إرادة الوحي التي ترأب التحربة الشعرية وتكونها وتوجيها . إن
قصيدة النثر بطور ، قبل أن تكون نثراً - أي أنها وحدة عضوية ، وكثافة ،
وتوتر - قبل أن تكون جلاً أو كلمات .

هي إذن نوع متبخر قائم بذاته . ليست خليطاً . هي شعر حاسم يستلهم
النثر لهدات شعرية خاصة . لذلك لها هيكل وتظم ، وفألواين ليست
شبكة مغلقة ، بل محبة عضوية كأي شيء نوعي آخر . فتشعر النثر بمحاول
كتأثير الورب الشبه من الخفاء ، وذلك في أشكال انقضية . ويعبر عن عليها
هيكلاً منطقياً ، سواء بالجمع نقطة أو شكراً ، أو أسماء لهازي .
ويستعمل بعض الأدباء والمطابع الموروث والوارث . نوارث من
نوع مطابع .

إن قصيدة النثر عندنا ، ظهر ، جميع أحوالها ، تلكه كاملة بداتها ،
تعمل منهاها وعاشها . فلا بد من أن نسمي قصيدته ، من كانت شعرية ،
تدخل في دوايد أو في صفحات أخرى ، قصيدة نثر .

على ضوء هذا كله ، نستطيع بشكل عام ونظري ، أن نحدد للقصيدة النثر
الخصائص التالية :

١ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة ساء وتظم واعية ؛ لتتكون
كلها عضوية ، مستقلة . لتكون ذات إطار مبرر . وهذا ما ينبغي لنا أن نبرها
عن النثر الشعري الذي هو مجرد مسافة ، يمكن بها بناء أعلى وروايات
وصائد . فالوحدة المصوبة حامية جوهرية في قصيدة النثر . لديها ، مما كانت
مفيدة ، أو حرة في الظاهر ، أن تشكل كلها وعالمها مطلقاً ، وإلا أصبحت
خاصية كقصيدة .

٢ - هي ساء في متبخر . ليست دوايد ولا لغة ولا بحثاً ، مما كانت هذه
الأصاوغ شعرية . قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية

رواية أو أحلامية أو ملعبة أو برعابية . وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها ، فذلك مشروط بأن عناصرها وطورها بالقدرة شعرية خاصة . هناك محاكاة في القصيدة ، ويمكن تحديد المحاكاة بذكره اللامعية ، يمر أن قصيدة النثر لا تقدم نوعاً أو هدف ، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المحاكاة . ولا تسعد بمجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض لبعضها كنز . ككتلة لا زمنية .

٣ - الوحدة والكتلة . لحل قصيدة النثر أن تحت الاستطرادات والأصاح والشرح ، وكل ما يلوذها إلى الأنواع النثرية الأخرى . فتقونها الشعر ككتلة في تركيبها الإثرائى ، لا في استطراداتها . ذلك أن قصيدة النثر ليست وحدة . هي تأليف . من عناصر الواقع المادي والذكري يؤلف الشاعر موضوعاً أو شيئاً فنياً - يعظم عدماً مقدراً يتجاوز هذه العناصر ، ولهذا يمكن أن يسمى حلقاً . ففكر الشاعر لا يتلاحق أو تتابع في الخلق ، بل تصح بعضاً في عالم من الملائق كالنكواب في السماء .

قصيدة النثر ذات شذوذه ، مسركره ، محبة ، تيمم ، بطلان . هي عالم مطلق ، مدور ، كالفن . وهو في الوجود ، ككلمة مثله متعة بلا نهاية من الإحاطات فائقة أنه سر كمال في الوجود . إنها عالم من الملائق .

٩

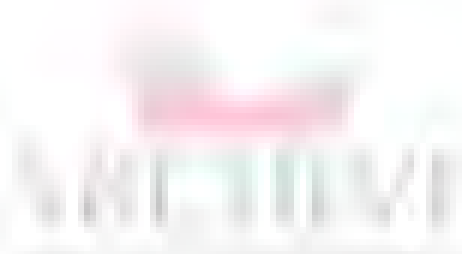
مع هذا كله ، ليست المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، وزناً كانت أو نثراً ، بل مسألة الشعر الذي غارسه كوسيلة للمعرفة والخلق ، لم يعد هدف الشاعر اليوم ، أن يحدد الكلمات المختارة ، ويخلق أشكالاً جميلة لكي يقدم لتأخر لغة حديثة ، ولا أن يشرح ، من جهة أخرى ، الأفكار للقصيدة أو أحلامية . إن هدف الشاعر الحديث كامن في رؤياه ، كتمسك ، في تجربته ، في قصيدته التي هي غاية عند دانيال . هي رسالة الشاعر هو إليه ، لا أشعة الحبة ، ولا ورنه التقليدي ، أو الحر ، ولا نثره .

إن عمر المواصفات والتقليد والنهائية والحدودية ، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في لسان النثر . لا مد لهذا العالم ، إذ أنه من الرقص الذي يجره . لا مد له من قصيدة النثر . كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري . وللأحرار

في المجالات العلمية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا أنفسهم وأشكاله .
التمر حلال ، أما روحه وأشكاله ، فرمية ، متغيرة ، متعددة . وقبيلة
النثر التي يكثرها للبعض ردة فعل ضد الأنواق والاتجاهات السائدة ، تقدم لنا
على العكس ، تشيرها عن تطوراتنا العبدية ، النفس السري في حياتنا ،
والطركات الروحية الناعمة والوجه المختبئ في الظل والتمتة ، والذي هو ،
مع ذلك أكثر تعقيداً وغنى وصحة .

أما مصدر عن وصفا الانساني طيب لا هدف له الا ان يتجاوز هذا
الوصف ويتخطاه . هذا البيض هو في آن واحد طوطنا وسبيلتنا .

أدونيس



برل الاشتراك هي سنة

١٠٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى

نفس السد ٢٠ مليا

الاعلانات

يتفق عليها مع الإدارة

المجلة

مجلة البحوث العلمية والفنون

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire

Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ودئيس تحريرها المشؤل
احمد حسن الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين

رقم ٨٩ - شارع - القاهرة

تلفون رقم ٤٢٣٩٠

العدد ٧٧٥ « القاهرة في يوم الاثنين أول رجب سنة ١٣٦٧ - ١٠ ميوسنة ١٩٤٨ » السنة السادسة عشرة

في مذاهب الأدب

للأستاذ عباس محمود حماد

يرجع إلى أن الصورة التي في ذهني عن الأدب الرمزي قد ماير
تلك الصورة التي في ذهني المقدم عنه .وهكذا أعاد عند الأستاذ فريد بلاوت الرمزي انقبول عنده
في القلوب بل في التوحيد بين المولين

تلك هذه الروايات التي تعجب الأستاذ بمجدي ، وترتق

وسدي إلى عالميه الأولي في فن المسرح والرواية

والتي لا أحسبها من أدب « لذهب الرمزي » التي تكثر

الداء ، إليه بين المرسيين خاصة في هذه السنوات الأخيرة ، لأنها

لا تسمى ولا تعتمد التليس ، وأكسها من أمصرح مافرق الفارتون

وإذا توسعت في التعبير فهي عندي من الرمر السائح وليست

من الرمز المتنوع .

لأعني - حين أجت من ذلك السؤال - عنيت الرمز الذي

يلجأ إليه الكاتب عمداً وله مدوحة عن الإفصاح ، أو عنيت

الرمز الذي هرب من النور ولست له مدخرة في الحرب منه .

أما الرمز على إطلاقه فليس هو متنوع ولا مستهجن ، وقد

بنت أنواعه في مقال بمجلة الكتاب نشر في أول السنة الماضية

فقلت فيه بعنوان « مسوغات الرمزية »

« إن التعبير بالرمز عادة قديمة في تعبير الإنسان ، بل عادة

قديمة في بديهة الإنسان . فالحلم مثلاً يبر في مقامه من شعور

الصيق أو الخوف بقصة رمزية . . والكاتب الذي لم يعرف الحروف

الأبجدية يمرر إلى العالم بالشخوص والرسوم . وكهان المديانات

رمزون وبمسود كثير إلى الكتابات والأنفال . . . والتسك

قد يسي المنهين حيث لا يبنى الدليل في ولا عما في ذلك
المسائل التي تنفق فيها الآراء ولا يقع الخلاف فيها في عبقه
إلا لاختلاف الأسماء .ومن هذا القبيل مسألة لحكم على المذهب الرمزي بين وبين
الكاتب الأملئ الأستاذ فريد بك أبو حديد .

فقد سألتني مندوب « الزمان » عن هذا المذهب فقلت له :

إن كلمة الأدب الرمزي كلمة سخرية ، لأن الأدب هو كل شيء

إفصاح ، هي محر عن الإفصاح فأول أن يترك الأدب ، ومن كان

لا يتكلم إلا بالرموز فخير له أن يخترع له لغة أخرى غير هذه

التي توامع الناس على التفاهم بها . وليخترع إن استطاع يوماً

من أهيعينية القديمة تنق فيها الصور والإشارات عن الحروف

والسكيات »

ووجه المندوب هذا السؤال إلى زميلنا الأستاذ أي حديد بك

فقال : « لا أؤانس الأستاذ المقاد فيا ذهب إليه بخصوص الأدب

الرمزي ، فإن كان هذا الأخير من نوع يبحايون لبرمارد شو ،

وأهل الكهف لتوفيق الحكيم ، وتاييس لأنانول مرائس ، فإنه يعد

من أسى أنواع الأدب . ولعل اختلاف الرأي بين المقاد وبين

علم النفس عن غيرهم ولا تخبر بين ما هو حديث في الكشف
العلمية وما هو حديث في طبيعة الإنسان .

إن الكلام الحديث عن طبيعة العقل كالكلام الحديث عن
طبيعة النظر أو حقائق النور والإضاءة ، ونحن لا نثير نظره إلى
الاشياء لأننا هم فناء من دقائق الدين ما لم يكن عرف ، وكذلك
لا مبر شعورنا بالدنيا لأننا علماء النفس أطلقوا على الملكات
النفسية قيدا أسماء لم يعرفها المتقدمون .

ولكن هذه الطائفة التي تسعى نفسها بالمدرسة الرمزية نظن
أننا قد حققنا حقا جديدا بعد ظهور تلك المصطلحات على الألسنة
فتلى ما كان من تفكير كبير كبير سبب ، وتعمد أساليب
التمية لأنها سمحت أن الوعي الباطن هو الوعي الظاهر ، وهما في
الحقيقة متكاملان كدليل من أول الزمان

فكذلك في الأدب « رمزيون » ، لأن الرمز أقرب إلى
التوضيح والناشر

أما الرمز الذي ظهر في الحقائق فيصعب منه على عبده لكي
لا يراها ، فهو لا يزال دائما مطبوعا أن يراه .

وهذا رأيي في الأدب : زمان أيضا عن كلية الآداب ، فقلت له
إن هذه الكلية لم تخرج أدبا واحدا منذ نشأت ، وأن الشبان
الذين يبنون منها في الأدب قد قيسوا بمجهودهم وملكاتهم على الرقيم
من سوء التسم هناك ، وقياسها في القلب على قواعد لا تصح
وحب الظهور .

وسئل الأستاذ أبو حنيفة فقال : « أوافقك بصفحتك . وهذا
التحفظ يرجع إلى أن الجامعة المصرية وبنية ربيع قرن فلا تنتظر
سها يمدب تنظره في ربيع قرن آخر ، وأبى أن تكون النتيجة
طبيعية » .

ولست أريد أن أحال الأستاذ في هذا التحفظ إلا بما رصيه
وبرصى الحقيقة

فالأستاذ أبو حنيفة من خريجي مدرسة المعلمين العليا ، وهذه
المدرسة قد أنشئت لتخرج المعلمين ولم تنشأ خاصة لتخرج الأدباء .
ولكنها — مع هذا — لم تنقش عليها سفوات حتى أخرجت
لمربية أدباء من طراز محمد السباعي وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم

التصوموني رمزيون لأنهم لا يستوعبون المعاني النامضة التي نجيش
سها مدوهم في حالة كحالة القيونة . وكان بعض الدون يظهر
ازعجة على عبيدة لا يديون سها وقد بددوا غيرها ، ويشيرون
إلى عقائدهم رموز مدوهم سها . وقد يكون الرمز حصارا لبارد
مدوهم أو صورة ظاهرة . فالمرئىء مألوف في نمير الإنسان
وفي طبيعة الإنسان ، ولكنه مألوف على حالة واحدة لا يخلو منها
معرض الرمز والكناية ، وهي حالة الامتداد واللمحز من
الإصباح . فإذا لوحظت هذه الحالة فالمرئىء أسلوب متفق عليه
لا يحتاج إلى مدرسة منه الأذهان إليه . فالتحليل لا يستشير مدرسته
من المدرس لتشير عليه أن يحرم بالصور والتشبهات ... والشاعر
لا يهاب إذا مثل لنا الكوكايب والأهرار والنبها تياب الأحياء .
ومن صادق في اللفظ محمد إلى التخييل والتشبه فالتناس لا يحسونه
من هذه المدرسة أو تلك ، لأن المدرسة التي مدرتهم في هذه
الحالة هي مدرسة البديهة الإنسانية حيث كان الإنسان

هذه الرموز الطائفة هي الرموز التي يهجب سها كما يهجب
سها الأستاذ فريد

أما الرموز التي وصفناها بالسخرى فهي تلك الرموز الملتقة
في غير حاجة وتبرع ، إلا ذلك الحراء الذي يتحدثون فيه عن
« اللاوعي » و « اللاشعور » ، ويقولون إنهم يسمون به محمد
لا يسميه النفس ولا يحيط به الحس الظاهر ، وهي جهالة منهم
مدوهم إليهم أن الكلام عن « اللاوعي » وعن « اللاشعور »
شيء جديد ، وكأنهم يحسدون أن الإنسان قد حقق مجرعا من
هذا « الوعي الباطن » أو هذا الشعور الذي لا يرى نفسه قبل أن
يتكلم عنه التفاسيون الممارسون

والواقع أن « اللاوعي » قدم في الإنسان ، وأنه قد صدر
منه في تحله وتكبره قبل أن يطلن عليه هذه الأسماء ، وإذا
كان الممارسون قد كتموه أو أصغوا عليه الأسماء فذلك أدعى
إلى كتمه وتوسيعه ، لا إلى طمأنه على العقل والحس والماء
هذا ودان كأنهما مطلقان في نمير الإنسان وتكبيره ، عاجزان
في الإجابة والأداء .

فاتعمية المنصورة لنير على هي الرمزية الحقيقية التي تذكرها
ولا تسنها ، وهي ودية التشويق بالبدعات الحديثة في مذهب

٢ - عبد الله بن سبأ

للمذكور حواد على

وباء في تاريخ الطبري : « كان عبد الله بن سبأ يهودياً من أهل صنعاء أمه سوداء »^(١) . واكتفى في موضع آخر من تاريخه « ابن السوداء »^(٢) وفي المباحة الأولى شرح لكلمة « ابن السوداء » وبدل ما ذكره الطبري على أن « أمه » دالة كانت سوداء اللون وأنها كانت قريبة من الزوج أو من أصل ربحي قريب أو بعيد ، وأن أباه كان من النجس وإن كان لا يعرف اسمه كما لا يعرف اسم أمه ، وأنه كان يهودياً إلى أيام عثمان . وفي البيان والتبيين «^(٣) حديث جاء في بعض فقراته « فلتني ابن السوداء وهو ابن حرب » واست في ذلك من أنه

(١) الطبري ٥ من ٩٨ (طبعة طبعه حبه)

(٢) الطبري ٥ من ٦ وموضع آخرى

(٣) البيان والتبيين ٣ من ٦ - طبعه السيوطي ١٢٧٤

اللازمي ومحمد حلال وكامل مسلم وأحمد ركن والباقى وهو من محمد وفريد أبي حديد ومحمد بدران
فالسؤال إذن مسألة البيئة والاعتماد لا مسألة الزمن الطويل أو القصير

ولا فصل مدرسة متطرها محمد بن سدة لتخرج لنا أمياً أو رجلاً أدبياً ؟ فإن تعليم المدرسة برنامج محدود المستويات ، وليست هي أمة تتولد فيها الأجيال وتحسب أطوارها بإشترات من السنين وإذا تم برنامج محدود ولم يشعر لتمامه بأثر في النهضة الأدبية وذلك هو الإفلاس بسببه ، أو ذلك هو الدليل على أن الأدب الذي يخرج له نصف قرن من الزمان هو وليد الأمة في تطورها وليس وليد المؤسسة التي كان ينبغي أن تعطيه ثمرتها في بصم سنوات

حقق الله أمل الأستاذ في الدرجة العلمية ، ولكن قل
حسن وعشرين سنة إن شاء الله !

عباس محمود انصار

يقصد « ابن السوداء » عبد الله بن سبأ الذي يتحدث عنه أصحاب كتب الفرق ، لأن المقالة المسوبة إلى هذا الرجل هي نفس المقالة التي ينسبها الرواة الآخرون إلى عبد الله بن سبأ ، كما يذكر مؤرخون ورواة أن « ابن سبأ » هو « ابن السوداء » فهل عرف الملاحظ ذلك ، أم أنه قصد شخصاً آخر ؟ على كل حال قلهم في الرواية أنه من على اسم والد « ابن السوداء » فعاه « حرباً » وسكن أي « حرب » هو ؟ فهناك مئات من الأشخاص عرقوا بحرب . ثم من كان والد حرب ؟ ومن أي قبيلة كان ؟ ذلك ما لم يتحدث عنه الملاحظ ولا غير الملاحظ من الكتب أو الرواة أو المؤرخين . وقد فرغ من الرواة بين « عبد الله بن السوداء » و « عبد الله بن سبأ » فجاء كل واحد منهما شخصاً ، ومن هؤلاء بن عبد ربه ، والبغدادي ، ومن أخذ عنه مثل الاسم « بن » ويمتد للمستشرق « إسرائيل فريد لنسو » أن هذا الثوري الذي جاء في كتاب « البغدادي » سببه رواية للمسوية إليه الشعبي ونسبها : « وقد ذكر الشعبي أن عبد الله بن السوداء كان يهودياً » يعني على قوله . وكان ابن السوداء في الأصل يهودياً من أهل الحيرة فأظهر الإسلام وأراد أن يكون له عند أهل الكوفة سوق ورياسة فذكر لهم أنه وجد في التوراة أن لكل بني سبأ^(١) إلى آخر الرواية ، وكان قد ذكر قبل ذلك اسم « عبد الله بن سبأ » فحدث هذا الاختلاف ولكنه كان يعتمد في الواقع شخصاً واحداً لا شخصين^(٢)

ويظهر مثل هذا الاختلاف ولكن بصورة أخرى في موضع من كتاب « المقادير » للفقير أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي المتوفى سنة ٣٢٨ للهجرة . في الموضع الذي ذكر فيه رواية مفصلة لشعبي من « الرافضة » - وأكثر الروايات التي تنص من ليحدث الرافضة هي من روايات الشعبي - جاء فيها « وقد حرقهم على بن أبي طالب رضي الله عنه بالنار ، وتناهم إلى اللدائن : منهم عبد الله بن سبأ » فعاه إلى سبأط ، وعبد الله ابن السبأط ، فعاه إلى الحاضر ، وابن كروشم . قد ذكر الشعبي في رواياته هذه اسم شخصين : « عبد الله بن سبأ »

(١) الفرق بين الفرق في بحث الشيعة والملاح ١٢٣

Isidore Frieslander 2 & 28

(٢)



في نقد النقد القراءة الطعنية في نقد الشعر عند قدامة بن جعفر

د: نادية هناوي سعدون

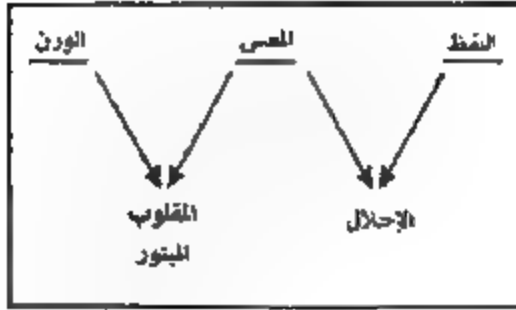
كلية التربية / الجامعة المستنصرية

الطبحث الأول

تعريف القراءة الطعنية لغة واصطلاحاً

قال صاحب اللسان نقلاً عن ابن سيدة إن العيب والعيب الوصفة والجمع أعياب وعيوب. والعاب والمعيب العيب، وقوله تعالى (فأردت أن أعييها) أي أجعلها ذات عيب يعني السسقية. والمعاب العيوب وشيء معيب ومعيوب ومعاب أي عيب. والعرب تقول: المسار والمسير والمعاش والمعيش والمعاب والمعيب. واصطلاحاً: فعل كتابي بترصد مواطن الرداءة، ومواضع السوء في النص المقروء، وبقاء على تصور تنظيري سببي يتسلط فيه القارئ يفضح عيوبه وإفراه المتلقي على تقبل ما تطرحه عليه من السلب والتعريب والتهميش والتخطئة أحياناً. وقد طرق أبو الفرج قدامة

بن جعفر في مصنفه (نقد الشعر) هذا النمط من القراء النقدية؛ بعد أن وجد أن من تعشوا في علم الشعر يبعث تخليص جيده من رديئه قد تخطوا أو فقللاً ما يصيبون وأنهم قصروا عن وضع كتاب في جيد الشعر وريئه فكان ذلك كله دافعاً له إلى تأليف كتاب (نقد الشعر). وإذا كن القسم الأول من كتابه مخصصاً لاصطلاح عيوب الشعر؛ عبر قراءات نقدية توزعت بين الغلصم الأربعة التي حددها قدامة وهي (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، وما ينتج عنها من اختلاف بعضها ببعض من عناصر مركبة، فلماذا أعطى قدامة العيوب هذا الاهتمام وهل كان مصيباً في قراءاته تلك؟ وما القافية التي كان يسعى وراءها؟ ولماذا قصر تمثله واستشهاده على نصوص شعرية معروفة، ولم يضيف إليها من النصوص



٤[السناد

وأما العناصر المركبة فقد تشكلت مظان قراءاتها المعيبة كالآتي:-

وإذا كان مجموع المظان ستة وعشرين موضوعاً في القراءة المعيبة، فإن حصة العناصر البسيطة منها كانت نسبتها أعلى من حصة العناصر المركبة بما يقارب ٧٥%، فضلاً عن ابتسار المظان الباحثة في عيوب القافية. فلم يتكتم قدامة بن جعفر على لتلاف التلاظ مع القافية ولا لتلاف الوزن مع القافية. وقد يعود السبب إلى أن قدامة لم يجد أمثلة تحقق له صحة تقسيماته المنطقية تلك، فالأدب (شعراً أو نثراً) يسدع قد يخالف المتألف والمنطقي.

لشعرية المحدثه إلا النزر اليسير؟ هل كان منساقاً وراء التعصب للتقديم واستهجان المحدث؟ وهل كرهه القراء أو المتلقين على موافقته على تلك القراءات المعيبة؟ أكان ينبغي بعمله هذا التمرود على المعاهدة الإكبية أو التعرف المعتد، وأن يكون حكماً وجلاًداً معاً؟

ولاجل الإجابة عن هذه الاسئلة وغيرها سنحاول أن نقدم توضيحاً ووصفاً لمظان تلك القراءات أو مواضعها ثم نتبعه برصد قرائي لأهم سماتها أو مميزاتها؛ لنخرج بمحصلة تلخص بعض الإجابات وتعطي الأسئلة المقدم نكرها بعض التعليقات.

المحدث الثاني

مظان القراءة المعيبة في نقد الشعر

لقد توزعت مظان القراءة المعيبة بين العناصر البسيطة والمركبة في الشعر، فأما البسيطة منها فهي (اللفظ والمعنى والوزن والقافية) وقد اقتصر العنصر الأول (اللفظ) على المعاطلة في حين شملت مظان القراءة المعيبة للمعنى أغراض الشعر ومعانيه وهي (المليح والهجاء والمرائي والتشبيه والوصف والغزل ومعان عامة) وذهبت مظان القراءة المعيبة للوزن إلى الأتي:

١[الخروج على العروض

٢[التخليل

٣[الإحاف

وفيما يتعلق بمظان القراءة المعيبة للقافية فقد حددت

:-

١[الاقواء

٢[التجسيم

٣[الإبطاء

المبحث الثالث

معان القراءة الطعينة عند قدامة

امتازت القراءة عند قدامة بسملة كثيرة أهمها: أولاً: إنها معيارية تكيد بمقابلين ويناقض بعضها بعضاً أحياناً. إن المفهوم المعياري يمثل نظاماً أو مساراً يحدد أفق الكتابة النقدية، ويضبط سنها التي بها يواجه الناقد فهم المتنقي، ويمكنه من تنويع النص الشعري بشكل فكري أو جبري لا عدول عنه... وهذه السلطة التي يمارسها الناقد تنقضي من هذا الإلزام المعياري الإخصاعي الإلزامي. وهكذا صارت الرؤية القرآنية تقوم على أحادية الناقد بدلاً من ثنائية الناقد/الشاعر وقد شكك الإطار المرجعي وفقاً موحداً في عملية الإبداع والقراءة وكأنهما بنية موحدة بين المبدع/الشاعر والقارئ/الناقد. وهذا ما أساء إلى عملية التوصيل بسبب الانقطاع المتصع الدلالة بين الاثنين معاً فكان هذا الإطار متميزاً بالكتلة والإبقاء والقموض والغربة بما يجعل القراءة مغامرة وكشفاً. ويسمونها في أحيان كثيرة بالمتنقضي والتمتص^(١). والأمثلة على هذا التوجه في القراءة عند قدامة كثيرة منها ما ذكره في مجل الحديث عن عيوب اللفظ فحددها في (الحن والجرى على غير سبيل الأعراب وعدم الاستعمال والتشذوذ والوحشية)^(٢)، فجعل منها معايير لقياس جودة الشعر أو رداءته لكنه أجاز للقضاء؛ ذلك أنهم لا يتأخرون بها إلا على سبيل السجعية، وعدم التكلف^(٣)، وبما يعطي طرق هذه العيوب المشروعية في الشعر للقضاء وينفيها عن المحذنين الذين أساءهم (أصحاب التكلف) من خلال الاستشهاد بالأبيات من دون التعليق عليها بقراءة توضح للمتلقى

مواطن العيوب اللغوية

وقد يكون ذلك بسبب القصور في اصطلاح مواطن السوء في النص الشعري المقروء أو المتلقى مما يستتبع المتنقي؛ بوصفه طرفاً ثالثاً مكملًا للتأويل النقدي (الشاعر والقاصد والمتلقي) مع أن قدامة لم يعط المعاصرة التي قبل فيها الشعر الممثل به في معرض الحديث عن عيوبه اللغوية.

ومثل هذا يقال في القراءات المعيبة للفظ من جهة فضاعة التوحش مكتفياً بذكر الأبيات ومناسبة القول والقتل؛ فإذا وصل إلى عيب المعاطلة حد لها معيار؛ هل الفحش في الاستعارة بعد أن مثل لها بنماذج شعرية قليلة وجدها تصادم مع نماذج شعرية جاهلية؛ لذلك استدرك بمعانير تجيز لـ (امرئ القيس وزهير وغفرة وطغبل وعمرو بن كلثوم وإبى ذؤيب والمخيل) استعمالها لأنها على حد قوله: (ليست مفاخرة للعادة ولا بعودة عما يستعمله الناس)^(٤)؛ علماً أن المعايير الأخرى عند قدامة هي (مفاخرة العادة ومداخلة الشيء في غير جنسه وعدم اللاتقية وبقاء التكثير) وهو لم يعط للمعاطلة تعريفاً خاصاً بها بل اكتفى بما سمع من قول أحدهم فيها وسوائه آخرين عنها.^(٥)

ثانياً/ تسلطية. كراهية:

كانت لقدامة بن جعفر رؤية نقدية تسلطية وهو يترصد عيوب الشعر فصار الفعل الكتابي عنده عبارة عن جهد واع يولّي لو يفوق الفعل الإبداعي؛ ففي حديثه عن عيوب الوزن ومنها التخليع قال: (هو خروج الوزن عن الذوق السليم)^(٦) فما يكون للمتلقى إلا أن يدع عن لهذا التحديد غير المعنى فارضاً عليه تقبل للفكرة

وهذا ما يشكل قطعة مع الشعر لا سيما في أغراض المديح والهجاء والرثاء والغزل الذي يتجه نحو قنفي بالصفات الجسدية بدلا من الفضائل النفسية.^(٢)

ثالثا/ قاصرة أو سلبية

إن القراءة المعيبة عند قدامة هي قراءة مكثفة بالأجزاء المخلة، سواء من حيث التنظير أو التحويل والتقصير الذي يوقع المتلقي في الحيرة والارتباك، فمثلا أنه لما قدم إلى ذكر العيوب العامة للمعاني اكتفى بالقول: إن عمومها كعموم النعوت التي قدم أبوابها وعندها في القسم الأول من كتابه .. ثم اكتفى بذكر فساد التقسيم ولم يمثل له، وفساد التفكير ودخول أحد القسمين في الآخر، وفساد المقابلات وفساد التفسير^(٣) فإذا وجد أن هناك تعارضا بين المعاني (النعوت) التي سبق أن ذكرها، والعيوب التي يعزم أن يذكرها؛ نراه يفصل القول بأنه يستترك على قراءاته السابقة أو كأنه يحس أنه قد قصر فيها. ففي عيوب ايقاع الممتنع فرق بينه وبين المتناقص فهذه الأخير لا يكون ولا يمكن تصوره هي الوهم. والممتنع لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم^(٤) فهو يخرج عن حد الغلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، واقتصر في التمثيل له ببيت واحد لأبي نواس:

يا أمين الله عش أبدا دم على الأيام والزمن
ونرى في تعليقته النقدي على هذا البيت رؤية سلبية إذ يقول: ((فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاعل لهذا الممدوح بقوله عش أبدا، أو دعائه، وكلا الأمرين مما لا يجوز مستقبح. إن هذا وما أشبهه ليس

على نصوص شعرية لشعراء جاهليين أمثال الأسود بن يعفر وعروة بن الورد وعبيد بن الأبرص؛ ثم قال: (لما جرى من التزحيف هذا في القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كئن قبيحا من أجل إفراطه في التخليع ولحدة ثم من أجل دوله وكثرته ثنية).^(٥)

وذكر من عيوب القوافي في التجميع ومثل له بيت من شعر عمرو بن شأس والشماع وكذلك فعل مع (الإقواء) مستشهدا بشعر القدماء، وإنه في شعر الأعراب كثير وهو لا يقع عند المولدون لأنهم عرفوا عيبه؛ من دون أن يكثرث لأمر المتلقي، فلا يوضح له ولا يغل بنماذج ولا يعطى على ما يطرحه بتمثيل شعري. وهكذا لا سلطة للمتلقي ولا سلطة للنص الشعري نفسه على قدامة إذ كيف عرف المولدون الإقواء ولماذا جزم بعدم وقوعه عندهم، هل كان يستند إلى حجة إحصائية أو دليل منطقي يؤكد خلو شعر المحدثين المولدين من الإقواء، وإذا كان الأمر كذلك فهل يعني هذا أنه ينتصر للشعر المحدث ويتجاهل على الشعر القديم.. ولو أن قدامة وضع المتلقي/ النص ثنية في رصده النقدي هذا لتوصل إلى نتائج لا تسلط فيها ولا إكراه.. ومثل هذا يصدق أيضا على عيوب القوافي الأخرى اعني (الإيطام وفسناد) فقد عرفهما تنظيرياً ولم يمثل لهما إجرائياً إلا ببيتين من الشعر فقط.^(٦)

إن خطورة التسلط النقدي تتلخص من أنها تحيل المتلقي إلى مستهلك سلبي محض، بدلا من أن يكون مشاركا له مثل ما للتأقيد من دور في التوجيه والحكم والتأمل والتعليل والاستنباط، وإن خطورة هذا الموقف قد نفضي على هجر المقروء وعدم تنوفه؛

عنوا ولا الرطابل هو خروج عن حده الفلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع^(١١).

ومن مواطن التقصير والاقتضاب أيضاً ما نراه في بعض قراءات قدامة من عدم إيفائه بالتعريف فضلاً عن توجيهه الملبسي في التمثيل والتعليق، من ذلك، مثلاً، حديثه عن عيوب اختلاف اللفظ والمعنى، ذكر منها الأول وهو الإخلال معرفاً ليه بأنه (أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى) ومثل له بقول عبيد بن عتبة بن مسعود وعروة ابن الورد والحارث بن حنظلة، والثاني هو عكس العيب المتقدم وعرفه ((بأن يزيد في اللفظ ما يعسد به المعنى))^(١٢) ومثل له ثم ذكر من عيوب اختلاف اللفظ والوزن الحشو والتثليم والتذبذب والتغير والتقصيل.. أما عيوب اختلاف المعنى والوزن : المقلوب والمبتور وسار على المشاكلة نفسها في الاقتضاب والإبصار. ومثل هذا يقال عن عيوب اختلاف المعنى والقافية وهي التكلف في طلب القافية والإحسان بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع.^(١٣)

(أربعاً/ نفعية، أدعائية؛

إن هذا النمط من التوجه النقدي في قراءة الشعر العربي قديم وحديثه قد ينطوي على غايات نفعية يريد القارئ من خلالها الانتفاع بتأكيد النقدية تارة، وفرض أملاجه على قرأته تارة أخرى؛ من دون أن يكون للقيم الجمالية أو الفنية دور يذكر في التوجه النقدي ذلك؛ فهو يسعى إلى أفهام الشاعر أولاً كيف يبدع والمنقسي ثانياً كيف يقوم الشعر الذي يسمعه؛ وبذلك يحيل فعل الإبداع إلى فعل تعليمي متناسياً أن الإبداع فعل يتمارح فيه

الإلهام والموهبة مع الدربة والتطبع، منطلقاً من وقوعه تحت تأثير المنطق الإرسطي والفلسفة اليونانية.

ودعاء قدامة بأن له السبق والريادة في نقد الشعر، بمعنى تخلص جديده من ريشته، يتعارض مع ما كان متعارفاً في عصره من مصنفات نقدية في نقد الشعر مثل عيار الشعر لابن طباطبا، ونقد الشعر للناسي الأكبر المعروف بابن شرشير، وهو يدعاه هذا لا بسببه إلى من سبقه فحسب، بل بسببه إلى شعراء قداماء، وهو واقع تحت تأثير الفلسفة والمنطق الإغريقين، يقول الدكتور إحسان عباس: ((لا ريب في أن الثقافة اللبونية كانت من أبرز المؤثرات في قدامة بن جعفر فقد كان ممن بشر إليه في علم المنطق وعد من الفلاسفة المضلاء)).

وقد أشار هذا الباحث أيضاً إلى مسائل من مثل عدم اطلاع قدامة على نقد الشعر في القرن الرابع وتحديد الصفات الإيجابية حسب نظرية الفضيلة الأفلاطونية، والعلاقة بين قدامة وكتاب الشعر لأرسطو وانعدام الاهتمام بالحالة النفسية في نقد قدامة، وإمذا لم يهتم بالسرفات على الرغم من احتفاله بالمعنى^(١٤)، وانتهى إلى القول: ((ذلك هو قدامة في النقد يقف موقف المعلم بسببه الظن بالفارئ فيضع له النموذج ليقيس عليه.. لقد أراد أن يكون (معلم) النقد في تاريخ الأدب العربي، كما كان أرسطو طائيس في تاريخ المنطق... كان كتاب قدامة كالعلم المنزمت.. وإذا كان كتابه قد لقي من المهاجمين أكثر مما لقي من المؤيدين.. فإنه يمثل احتفاءً أدالياً مدحشاً وقد كان موضع الرضى لدى الذين آمنوا بقيمة الفكر والثقافة الفلسفية)).^(١٥)

المخاتمة

إن القراءة عند قدامة فعل إبداعى يوجه القارئ - بوصفه تصوراً ذهنياً في مخيلة الناقد وشكلاً ضمناً في ذاكرة المبدع - توجيهها وإعيا وقصدياً بناء على تصميم فكري، وإرادة ثقافية في تحقيق أهداف غير معلنة، وقد تكون أحياناً مبطننة بدوافع مريبة سواء من حيث الاقتصاد على التمثيل على بعض النماذج، التشريعية القديمة أو من حيث إيعاؤه الريادة في وضع كتاب في نقد

الشعر، وأن من سبقه كان إما متخيلاً أو قاصراً - على حد وصفه -.

ومهما يكن من أمر فإن كتاب (نقد الشعر) يبقى إبداعاً عربياً يعكس التطور المعرفي الذي شهده القرن الرابع للهجرة من ناحية الفكر والثقافة والترجمة، وما إلى ذلك من صنوف ثراء الفكري الذي أغنى الحضارة الإنسانية عموماً.

الهوامش والمصادر

- (١) ينظر لسان العرب، من منظور/ ج ٢ - ٩٢٧-٩٢٨.
- (٢) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر تحقيق: كمال مصطفى / طبعة الثقلة القاهرة ١٩٧٨/ ١٦.
- (٣) ينظر: نقد الشعر/ ١٧٢ - ١٧٦.
- (٤) ينظر: م. ن. / ١٧٧ - ١٨٠.
- (٥) ينظر: م. ن. / ١٧٧.
- (٦) ينظر: م. ن. / ١٨١ - ١٨٢.
- (٧) م. ن. / ١٨٢.
- (٨) ينظر: م. ن. / ١٨٥ - ١٨٨.
- (٩) ينظر: م. ن. / ١٨٩ - ١٩٩.
- (١٠) م. ن. / ١٩٩ - ٢٠٤.
- (١١) ينظر: م. ن. / ٢١٣ - ٢١٤.
- (١٢) م. ن. / ٢١٤.
- (١٣) م. ن. / ٢١٨.
- (١٤) ينظر: م. ن. / ٢١٦ - ٢٢٤.
- (١٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الخامس الهجري، الدكتور إحسان عباس دار الشروق للنشر الأردن ١٩٨٦.
- (١٦) ينظر: م. ن. / ١٩٠ - ٢١٣.
- (١٧) م. ن. / ٢١٤.

في نقد النقد..

من التجريب في النقد الجزائري،

المنهج الإحصائي نموذجاً

الأخضر قريشي
 المدرسة العليا للأستاذة
 بوزريعة- الجزائر

ماهي فلسفة النقد التجريبي ؟ وما هي أهم المبادئ والقوانين التي ينبغي عليها؟ ومن هم أولئك الذي يتعاطون هذا الإتجاه ؟ وهل هناك مدونة واضحة المعالم لما يعرف بالنقد التجريبي الجزائري ؟

هذه بعض التساؤلات التي تشغل عليها هذه المقاربة من خلال محاولة تحديد بعض إشكاليات النقد التجريبي الجزائري ، حيث اخذت نمونجا يتمثل في كتاب الأستاذ يوسف وغليسي المعنون بـ : النقد الجزائري المعاصر من اللاتسونية إلى الألسنية، لكن تمّ التركيزُ على الفصل الثاني: المرحلة النصائية، وبالتحديد الجزء المتعلق بالنقد الإحصائي.

(critique statistique) حيث يمكن أن يُدرج هذا المنحنى ضمن نسق النقد التجريبي، كونه في كل مرة يعبر من أدواته وآلياته، والأداة هنا هي الإحصاء. فهل الإحصاء في الممارسة النقدية غاية أم وسيلة ؟ ثم كيف هو التعامل مع المنهج الإحصائي؟

لقد رفق ظهور الإحصاء في الممارسة النقدية ظهور النعمة التجريبية العلمية في المدارس النقدية التي تسعى في تعاملها مع النص لأبى - وفق الضوابط والإجراءات العلمية الصارمة - إلى الوصول بالتحليل النقدي التجريبي إلى الدقة والضبط الصارم. إذا، كيف تعامل النقد التجريبي الجزائري مع إشكالية الإحصاء ؟ نلاحظ مغالطة إبستمولوجية في بداية التحليل ، تتمثل في قوله: "إن الإحصاء منهج علمي وليس منهجا فلسفي منهجا فلسفيا" (1). والحقيقة إن المنهج الإحصائي هو أداة من أدوات التحليل المتنوعة، له فلسفة معينة، وبالتالي لا يمكن إبعاد الفلسفة عن أي منهج أو أداة، لأنها تدخل ضمن مكوناتها، وبالتالي حتى المنهج العلمي به فلسفة ولا يمكن أن يقوم إلا به. وليس مثلما يعتقد الأستاذ يوسف وغليسي (إن إحصاء مجرد منهج علمي) حال من رؤية فلسفية لأن هذه النظرة تحتزل وتقرّم أكثر مما نحاول أن نتعمق في فهم الظاهرة الإحصائية من خلال عزلها عن فلسفتها. فهي قبل كل شيء ظاهرة معقدة ومركبة، ومن هذا التعقيد والتركيب في أدواتها وآلياتها تستمد فلسفتها.

أما عن المغالطة الثانية، فتتعلق بطريقة سير المنهج الإحصائي، وقبل ذلك ضرورة ربط مفهوم الإحصاء، وما هي أهم الخطوات المتبعة في الدراسة. حيث قسم يوسف وغليسي للدراسة الإحصائية إلى مرحلتين:

1 مرحلة الإحصاء*، وفي هذه المرحلة يتم رصد الظاهرة المدروسة إحصائيا بحساب نسب تواترها، ومقارنتها بنسب أخرى في إطار العينة

نفسها، إن شاء ذلك، ويمكنه الاستعانة - حينها بالجدول والرسوم البيانية" (2)
أما بالنسبة للمرحلة الثانية ، فهي :

2- مرحلة ما بعد الإحصاء :

وفيها يرى الأستاذ يوسف وغليسي ضرورة وجود قطعة أو شبه قطعة بينها وبين المرحلة الأولى على أساس أن بداية المرحلة الثانية مرهون بتفسير المادة الإحصائية، حيث "يبدأ المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء، لأن التفسير - كما يقول علماء الإحصاء - عملية ليست ذات طبيعة إحصائية ، وهو ليس من واجب الإحصاء" (3). إن مقدمات مرحلة ما بعد الإحصاء لا تكتمل إلا في وجود مرحلة الإحصاء أو المادة الإحصائية، وبالتالي لا يمكن أندا الفصل بين الإحصاء وتفسير الإحصاء. صحيح إن الناقد لا يترك الجداول والأرقام نقرأ نفسها، لكن فر عنها تتطلى من المادة الإحصائية وتنسب عليها، وتؤول على ما لاحظته في الجداول والبيانات و... إلخ. لكن أثناء سير هذه العملية ثمة مغالطة أخرى، فإذا كانت المرحلة الأولى تسعى لنقل وإحصاء الظواهر الفنية والمفردات والتركيب و... إلخ في جداول ووضع بيانات لها وتجهيز فئاتها وتبويبها و... إلخ. فهناك إشكالية محورية يتم إعمالها من قبل معظم المهتمين بالأدوات الإحصائية، وهي إشكالية ما يمكن تسميته بالعلاقية النصية، حيث إن عملية إحصاء المفردات والتركيب والظواهر الفنية وغيرها... وأثناء نقلها إلى جداول نضيع علاقاتها التي اكتسبتها وهي في موطنها الأصلي أي النص. وبالتالي تكون قراءتها بمعزل عن النص ومن خلال الجداول والبيانات قليلة النتائج. وعليه، لا نجد غرابة عندما يصل الأستاذ يوسف وليسي، وغيره إلى النتيجة التالية، والتي نقول: "ويمكن القول إن

الإحصاء -سواء عليه أكن منهجا أو لم يكن- قد مُني -عند أهله- بخيبة أمل كبرى في النقد الأدنى وخارجه⁽⁴⁾.

لكن في الحقيقة إن الإحصاء لم يخلق أي خيبة كبرى في النقد ولا خارج النقد، إنما الخيبة كل الخيبة في العقل الذي يدعي استعمال الإحصاء، وهو لم يفهم منه شيئا يذكر، وبالتالي تكون قراءته للمادة الإحصائية ناقصة لأنها لم تراع المعطيات السابقة خاصة ما يعرف بالعلائقية النصية. لأنه كان من الضروري أن نفهم أننا أضعنا العلائقية النصية أو نظام العلاقات النصية أثناء تجهيز فئاتها في جداول. وكان علينا أن نراعي هذه النقطة ذات الأهمية القصوى، كما أن الأدوات الإحصائية التي يستعملها النقاد تركز على إحصاء المفردات أو التراكيب أو الظواهر الفنية أو غيرها... بيد أنهم يغفلون الباب أمام مسألة العلاقات وبالتالي، فإن الجداول والبيانات و... لا تلخص ولا تحدد كيفية تموقع وتموضع نظام العلاقات، بقدر ما تركز على الظواهر التي يتم إحصاؤها وهي معزولة، ولا تهتم بها وهي في حركية تفاعلاتها. هذا التفاعل الذي عجز الجدول و للبيان الإحصائيين عن نقله وبخارجه من النص ، وهنا ممكن المقارنة.

يقدم الأستاذ يوسف وليسي تجربة الدكتور محمد ناصر بنوع من التفصيل مقارنة مع نقاد آخرين أمثال الأستاذ عبد القادر القط والأستاذ عبد المالك مرتاض وغيرهم ... حيث ركز تحليله على تجربة تطبيق المنهج الإحصائي عند الدكتور محمد ناصر المتعلقة بالشعر الجزائري الحديث. وذلك من خلال كتابه المعنون بـ"الشعر الجزائري الحديث - اتجاهاته وخصائصه الفنية"، حيث راح يعدد بعض الأخطاء الإحصائية الحسابية التي وقعت فيها الدراسة السابقة، وإن كانت ملاحظات مهمة، بيد أن هناك بعض التساؤلات

حولها. يقول الأستاذ يوسف وليسي، وهو يتابع تجربة الدكتور محمد ناصر مايلي : "حيث انتهى إلى أن البحر الكامل يحتل الريادة بنسبة 70.96 % يليه الخفيف (64.57%) ثم الرمل (59.77%)" (5).

لكن ثمة تساؤلات، ما فائدة وما دلالات هذه النسب ؟ وقبل ذلك كيف نربط بين البنية العروضية والبنية المفهومية للنص ؟ ثم كيف نفسر ونؤول النسب المئوية والمادة الإحصائية ؟ ولماذا يحضر البحر الكامل بنسبة (70.96%) وتغيب بحور أخرى ؟ وما علاقة ذلك بالنص أولا ثم بالتجربة الحياتية للشاعر ثانيا ؟ ثم كيف نموقع هذه التجربة الشعرية ضمن خريطة الشعر الجزائري الحديث ؟

لقد غابت مرحلة مهمة في المنهج الإحصائي المطبق على الشعر الجزائري الحديث والمتمثلة في قراءة وتفسير المادة الإحصائية والنسب المئوية، خاصة وأن الأستاذ يوسف وليسي كان يركز عليها في مدخله النظري. ومن هنا ليس غريبا أن يفشل الإحصاء في الممارسة النقدية خاصة تلك التي تغيب منها قوة التحليل والربط بين الحقول المعرفية كالإحصاء من جهة والنقد الأدبي من جهة ثانية.

لقد نجح الإحصاء في كثير من الحقول المعرفية الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجغرافيا وغيرها .. لكن تطبيقات الإحصاء في الممارسة النقدية ما زال يكتنفها كثير من الغموض، ومن بينها عدم وجود استراتيجية واضحة المعالم في استعمال الإحصاء. بل إن كثيرا من النقاد يعتقدون أن مجرد إحصاء مفردات أو عبارات أو... قد طلق المنهج الإحصائي، وينسى أن من المبادئ الأولية البسيطة ضرورة تحديد الوحدة الإحصائية والمجتمع الإحصائي، والظاهرة الإحصائية والعينة وأنواع المتغيرات والنزعة المركزية

و.. إلخ. وهذا ما يغيب في معظم الدراسات النقدية التي تنحو منحى إحصائيا. ثم كيف يمكن القول إنها تطبق الإحصاء ؟ هذا أولا. أما ثاني ، فإن الإحصاء وسيلة وليس غاية في الممارسة النقدية وغايته هي قراءة وتفسير وتأويل ما تم احصاؤه وذلك من خلال ربط النص بالمادة الإحصائية، وليس بعزلها مثلما يعتقد الكثير، زيادة على الأخذ بعين الاعتبار نظام العلاقات الذي يغيب من المادة الإحصائية أثناء عملية التفسير والتأويل، لأن النقد الإحصائي ظاهرة معقدة ومركبة ولا يمكن فهمه إلا من هذه الزاوية.

الهوامش :

- 1- يوسف وليسي : النقد الجرائري المعاصر من اللاتسوية الى الألسية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، وزارة الاتصال والثقافة ، المرسى الوطني للفنون المصغرة الرعائية ، الجزائر ، 2002 ، ص 181
- * هذا التقسيم من وضعنا وهو استنتاجي ، حيث لم يذكره لاستاد يوسف وليسي على أساس المرحلة الأولى والثانية .
- 2 المصدر السابق ، ص 181 .
- 3 - المصدر السابق ، ص 181 ، 182
- 4- المصدر السابق ، ص 184
- 5 - المصدر السابق ، ص 185 .

في نقد النقد



■ يعرف قراء النقد وكتّابه أمراضاً أدبية أرى من الضرورة التحذير منها وعدم الانجرار بها، ويتجلى هذه الأمراض في أساليب النقد للتيمة لدى الكثير من النقاد وعلى أكثر مستوى

من هذه الأساليب الأسلوب الذي ادعوه (الضمني)، يتبدى ذلك في وصف كلمات وعبارات دون وصف الوصف، ومن ذلك ما يقويه الزيف في تقويم شعر أديب الغنى، ويجرب الألفاظ كثير الغريب جيد السيئ، سريع الخطر، بطيء السيل، صانع التشبيه، وقد سحر محمد النوني في كتبه وثقافته النقد الأدبي، من مثل هذه التشبيهات إذ يقول: «وعبث أن نحاول أن نألفهم ما معنى هذا قلنا ما معنى نهمهم المعاني؟ وكيف تتجهيم ظمالي؟ وما هي هذه الديابيح التي يصوتون بأحلى ناره ويألفقده أخرى» (ص ٢٧)

ويتكلم بعض ضماصية العبارات وإندماجها إذ حاولنا ترجمة ما يقال إلى آية لغة أخرى بل إلى لغتنا نحن، خلفنا نؤكد أن العبارات للأشياء فيها تعميم لا يسمي ولا يقي أمراً، وكثير مما كتبه أديبا حاوي على هذا النحو وقريب من هذا الأسلوب، الأسلوب (الشعري) الذي يصحح لأن يكون مصداقاً أديباً آخر أكثر من كونه نقداً ولائق مثلاً من كتاب داهية والرواية مذكرات محمد فؤاد أحمد

وقد تركت خطي يازوي على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من قلاء من الشعراء ولم يعلت صوتي، الذي جمع إلى تحويل تلك الشعرية حساسية مدبرة سمرات الشيم الموسمي وتحتضن هيلاً في صافية الأسلوب الشعري، ولكنه - في معظم تجاربه - يهرف من تلك المنال التي اغتوف منها البيروني (ص ١٤٨)

عدد الأسرار: وتجرب النحوي في النص السابو كاتب ريب: «سج أكثر من كون لغة عليه محدد ما الأسلوب (الغني) فهو الناشئ من ضلابة واضطراب واختلال، ناه عن جوهر التجربة وشمرة الخطأ وقد قال (د. س) «الغني» إن ما يندرج تحتها بغير حقة جينها، ويوضح: «هذا انعدام التصور الحسي للمبررات الأدبية، انعدام السطحية الشكلي للتصور، انعدام التصرفية التصير التي» ولائق مثلاً على هذا الضبابية قد كتبه - حادثة سعيد في كتاب «حركة الشعر» ص ٣١

«كان يجب محفوظ قد كتب صفحة التحول» يهرف على أنه بحس سرحدية البعد الاجتماعي فإنه لم يمع المنطق التاريخي، لأنه يدرى موضوعه ولا يعرف عنه مساهماته، ففي كل موقف ترجمتي لا بد من مؤثر معين، من ومن صاغت يسقط مظاهر الرصد وعدم المسألة بين الشاعر وبوضوح؟

وعلى الذي يكتار ويدافع أن يترجم هذا النص من لغة العمل أو الأسلوب والموسيقى المتكثف) هو آفة العصر. هذا النوع من السيئة الذي يسوقنا شططاً، صلا يوزي إلى مرادى وعطفه، وإثبات أهمهم وتواتر ومبررات وإشارات ويجرد كلمات وتروخنا ولا يأس من مثال اجتريه من كتاب وشربل داهية (الشعرية العربية الحديثة) (ص ٥٨)

التشبيه يستر بين الأرض والتكلم مشير حدة المرة إلى الأوزاجية المائلة بين الطرفين التي يمكن أن يرمز إليها بالضرورة التالية

الأرض
الخراب = فريخ

التكلم
الأس = لرجاء

أريد أولاً أريد (الأوزاجية) هذه لتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن للتكلم عنها بوضوح؟ إن مشكلتي مع كثير من هذه الكتابات أن المؤلف يثبت بطلانيته أن أ = ا ولكنه غالباً لا يقول لي: ما يصح ذلك؟ وما علاقة ذلك بالمعنى والمضمون؟ وما هو الجديد في قوله وأين الدقة التي لا تحصل بحسب ما ذهب إليه؟ ولا بد بعد هذا من أن أؤكد أن النقد التقويم هو الذي يدعونا إلى تدوين للنص أولاً، وذلك بعد أن سمعته السائد، وعالج النص منه ومنه، فغاصت مع مرادفه معرفة سيكولوجية أو اجتماعية أو بيومرافية. الحج. ربما لم ألتزم هذا النص ولكنه كل يضيء. ولا ضرورة أن يلتزم المبالغة منحي أو منهجياً لابتداء، وإنما النقد حوار جدي بين الناقد والنص، يقول الواحد للآخر ما يلزم تجربة اكتسب وما يوضح لمعلم بطريق، وبكل من مفتاحه. □

فاروق مواسي



الاشارات والنسب



إبراهيم عبد الوهاب

هذا ونظر في الصورة. وهناك لهذه الرواية
تأنيده مع الرواية الأولى في تناول
الوقوع، لكنها تختلف معها في تركيزها على
تجربة السفر. بوصفها عملاً وتلخيص
موضوع الانطباع. ونحوها للرواية
استخدام الوصف الملمس/البارز. جديدة. لها
سببها وتلخيصها الطويلة والمفصلة
المختلفة. ويتجلى للقلب هذا. كجانب
يرى في تناول هذا الموضوع الملمس. الذي
يجري في وقت. له تأثيره الإيجابي عن ربه
هذه القصيدة القصيرة التي لها بعد
طويلة واجتماعية ونسبة

وهذه القصة التي تقع في الواقع المصري على نحو
جاء وصريح وطردت هذه القصيدة نفسها
كجانب قوامها الواقع أو التعبير. وقد كتبت
رواية (تأمل بلا سحر) من حيث التأني
الذي أصاب القصيدة المصرية من جراء
الاستسلام لهذا الشكل. وفيرت اتصال
قصيدة أخرى متأثرة أيضاً بالموضوع.
فإن لم نخرج أنفسنا عن هذا الموضوع
بأنه جاري على النحو الذي سجد في هذه
الرواية. والسبب الرئيسي الذي جعل
الرواية تلحق في طرح السؤال الصعب. هل

إن هناك لا يخلق البنية الأخرى. وتكون
الرجل من الوحي المبرر إلى الوحي الملمس
هو الشبهة التي نتوصل إليها عبر الرواية
أو كيف نتوصل ما يبدو مجرداً ومسطحاً إلى
سببها على أرض الواقع. القصيدة الأخرى
التي تتناول فيها إمكانية المصري
والعربي. كما في داخله. في أرضه الخويل
لزام غير حضارة الحضارة. وليست صلاً
سحباً يثقله من خلال فعل السفر. هي
مستطبة لقمة طعام الإنسان كلاً على خلق
صورة الجملة التي ربما

مفاد تلح من الأصل الإجابة القصيدة
والشعرية. التي تتناول موضوع الهجرة
إلى بلاد الخارج. ولتفحصنا هذا من
الداخل. بعد هذا الذي أوصي به. وهذا
الذي. ومعه بعد السلام المصري
والعربي على. وتلخصه. ولحق هذا
من أصل ما يبرر إلى الداخل. والوصول إلى
معرفة الذات والاعتماد عليها. كجانب
المشروع القومي. وما تبع ذلك من وجود
التطورات المبكرة في الجسم الاجتماعي
للمجتمع. وبعد مرحلة الانفتاح الصحيح
الفر ما روي. وصار خروج الجماعات. إلى
البلاد الأخرى. جرياً أو يأساً من مواجهة
الداخل. ومن لم يستطع السفر. انخرط من
الوقت أو هجرة إلى داخل الذات. وعلى
المصير الوحيد المجتمع العربي هو
الهروب بالشعلة المختلفة. الملمسة أو
المصرية ولم يتم تناول هذه القضايا
مباشرة على نحو صريح. تجربة متعددة
الأبعاد. إلا في هذه الرواية. البنية الأخرى.
كسرانهم عبد الحميد. التي تبدأ. كسر
تصويرها اللطيف. من رحلة السفر. العزل
إلى أرض المشرق في السعودية. لتنتهي بالمرح

قصة البيوتوبيا

فإننا نلاحظ هذه الرواية في سياق
أصل إبراهيم عبد الوهاب كقصة
أصله السطحة التي دأب فيها على تصوير
والجسد الطويلة الذي أصاب الذات
المصرية في الداخل. وعرض على تصوير
الطرح القوي والشعري على شكل. نجد
هذا في المصطلح. والمصطلح. والمصطلح
والعبرة والمصطلح. ولذا السطح والدم
وبعد المصطلح. ونجد هذه الرواية وهي
استكمال لقصة الطويلة. حيث المصطلح
إلى ملحق الرواية / القصيدة الرئيسية في
الرواية والقصة الطويلة تلك تكون واحدة
فكلاً ما يربط ما يطور من مظاهر الحياة
ويجسد من خلال هذه القصيدة. هي سبب
إستراتيجية العلم والمصطلح في هذه الرواية
ببساطة أصل القلب. لها شكل من
الوحي. التلخيص الذي يبرز فيه القلب كقصة
إلى طيف عربي آخر. وهو المصطلح
العلم الأرض. هذا. ككل العلم. هذا
لا يكرر العلم هذا. وليس مختلف. هذا.
عبر الرواية. أن العلم يخلق شكله هذا
وإن الرجل إلى البنية الأخرى. كلاً حتماً على
مستوى الوحي. على الواقع هناك له صلات
مختلفة. لهم وقد ليس العلم كجانب
وأما بنية الإنسان الداخلية لهذا. وبهذه
العلم بالبنية الأخرى. لتأجل الذي يمشي في
معلم من خلاله. فمع موجود. وكما
بيوتوبيا. أي مكان في مظهر في الواقع
ولكنه تصور علم في الأرض. يصبح لداً يمشي
تجربة هذا أو هناك. كالجسد الملمس من هذا

الاشارات والتنبيهات

المعنى هو تطبيق العلم الانساني في خلق اسد شروط الحياة ، او هو وهم ؟ لا ينقله ما يجيبه ناره من كقوليه : لا يعمل في حد ان يقد حياته بظهور المصوى والمجازي والمطفي ١٢ ، فكلية الكلية التي لنا إليها الفلاس ، هي التي جعلت بشاير في طرحة لهذا الموضوع . فالحكمة هي الرتبة وهي الراوي لا تبدو صاعدة ولكنها ليست كذلك لانها تكبر نفسها في الشخصيات الاخرى التي تليها في موقفا فهي شخصية متحدة او ذات كذا تظهر ملامحها من خلال الطرفين ، فالراوي مجيب عن استقلته الشخصية من خلال تامل انوار التي يمر من خلالها . وسبب السجل في الشخصيات في رحلة سفرها من اجل تحقيق شروط الحياة / العلم الانساني البسيط . يظهر عند الفلاس من خلال إلهامه وروحه التي لها تامة ما يبرز به من أحداث فلا خلاف داخل السجل خلق حيوية داخل النص . صعدت في استيلاء جوتاب ظهرت لشجرة السفر . والتغيرات التي تنكشف على قلوب ملامحها على من يسافر . والفرق الذي يحدده الراوي في نهاية السراية معمم المصودة . ثم يفسر نتيجة لضمراها الشخصية . لأنه لم يقع لعدم مظهر بهمة ومن استجاب للعمل - ولعل القلة . وإنما هي نتيجة لغيره استعلاء ورمالته الذين لم يظهروا باسمه فيهم . والراوي بهمة المصاح ، هو القسم منارة في الرواية المصرية المصورة . فهاهنا منطقتا التواضع لدى معمم مستجاب . في التاريخ السري لمصلح عبد الملك . . حيث تبدو الشخصية على القلة ومنها في قصة ابراهيم عبد الحميد الطويلة بيت القيسم التي تراق ما يجر

حولها . ويحمده لدى ابراهيم لسان في جريدة النيل . قام بعد الرجل هو موضوع للفكر . وإنما لا يعمل . أي الشخصيات الصدى . وحديثه على في النص مظهره العدائي . لأنه يحمده لصفات الشيوخ من النوايا وخلق لخلق جديدة للفكر . على لو على مظهر . او يخلق القلة على العمل والفتح لرائس لاهد الشخصية فما هو الاضمار بما يجر ويخرج مربية موصولة لهم ما يصدت وكثير صورة في العلم . بينما لا يلاء سحر في امرك مبالغ فيه القات على اسم الذي يحمده في النص الوعدي . بينما هذا ٧ **تفسير متقدم الذات** وإنما هو مظهر . ويزيدنا فيها جزء . في كل سطر إليها . مع مجموع البشر الذين يصور على النص الذي يسمي إليه الشخصية . وكان النص المصري لا يمثل الجانب السري الشخصية المصرية في تزيينها الراوي بهمة غير مبرورها الاجتماعي . قام قد ترى مظهر مبرور المظهر . او مبرور العمل . وإنما مظهرها هي روح العمل ما تفرغ له . وكان الواقع الاجتماعي والسياسي في طرحة من ارادة العمل لدى قسرك المصاح . فالراوي في جريدة النيل . يراق ملامح البشر ويرصد الطرح التدميري والظهور للفكر الذي يلقى فيه عدد من البشر العمل ليل في مكتب التكميم . هذا المصاح يسمي النوايا هذه . لأنه يحمده الرواية كشدة لخلق . ولكني تتكيف لخلق فيها حالات من التواضع والمنازعة وعدم الاعتراف بالخلق فلا يرقى إلى شيء . ويعتمد الفلاس في سلكه الرواية على ثلاث مؤثر . والتراسل بها نظمي العمل الذي

شور فيه أحداث حيوية . وقد عرفت الثقافة تنظم الكثرة . على مستوى السري . والي يوصل الطرح صفة . ومظهر السطر في دمجته والذلة الأولى هي دائرة من يلقى بهم الراوي في المثل مع العمل وهي يضم الشخصيات جديدة . مثل وجبة وسعيد وفاروق . ويصل وصحور وعبد وزائد ونسجل كل منها انسانية عن الشخصيات المتصل مع نظير الجديدة للعمل وروحه العالم له دائرة في خفايا الراوي وهي سائل لخلق حالات الفكر من القلة . اما إلى هذه الميزة الفنية على يوجب من الاستكشاف المبالغة التي تفرعها تجربة الراوي فلابد ما تتساقط لدى الشخصيات في اسر . ما الذي أتى به إلى هذا . كصفة من صبح الحجاب والدمعة . فلذا قبل الحجاب هذا . بتأثير حيوية جديدة . وما كانت هذه الظروف تواقع بالراوي في فخ عيسى تظهر لديه مبرور على الاحتفال والجدد . وإنما تبدو هذه الشخصيات لها وعلمها خريطة لملامح الشخصية الفنية من شخصيات الوصف العرسي التي تظهر بالهجرة . الشخصية ما تفرغ من مظهر الشخصية والاجتماعية والمخافة الكلية هي دائرة العمل يراق لها الراوي ملامحه باستجاب العمل والشخصيات والمعلمين في هذا المقام من التجميعات المتكيفة . وإن هي في الدائرة الأولى يرى تحت بوضوح هزأ من مظاهر وحية تنظم لخلق واحد مظهره في وجدانها من مظهر ليل في العمل يرى ذاته جرباً لتسمية كرامة على مستوى القلة الأرمنية تتحدث لسان ملامحها ولها في ليلته في استمالتها لملامح والمور والمفر

الاتسار اثنوالمسبحات

والنفس إلى تحقيق أسود بسيطة نفس والرواج وإعدام الانفصال وفي الدائرة الثالثة هي دائرة رمزية ومطابقة تسمى المسحوق المسحوق الذي أن منه هذه المسحوق . وهذه الدائرة الثالثة هي الإطار للنفس الذي نفس من خلاله الروي مدى الفهم الذي أصبح حواسه وعقله المسحوق والمصلحة . وذلك يقول الراوي في صفحة ٣٨ من الرواية

« حسرت لمع الفيلسوفين ولحقه كل برامته لم يصب في مصر في ضمت نفس مكسباً بالاعتماد المفرحة على الشبهات . هذا نفس بها علاقة مع طبيعة هذا الكون الفهم أن برامته خطية تطور حواسه وصوت مفرحاً مطرقة كل حقائق رجل مسدود صلاحي يولأ التي تحت الظن من مرة في الأسبوع لم أقدم عليها في مصر حب شطيت ذلك حقائق صحتها وليس تصور قراراً بعدم عرضها مرة أخرى بسبب حواس في الرباط والدمام كل شيء تله في الشبهات هناك هناك في مصر حب فارس من هناك مرتج . وفي المثلث رايته كاني مرة لأول مرة

الراوي برصد نفس التغيرات على تحدث في مسكونة بالجمعية لتفكيره هناك ولذا يقول أيضاً حسرت أحب البيت والرضى في دعوة لتفويض منه . حتى لو كانت دعوة غداً عزمي مما يتكرر كثيراً .

يظهر الأسبق الشبهات في الرجل جبرني القى في الضحك والبهلات . وعنه في القول بنسب إلى نفسه ولا ينسب للمكان المصاد الذي ظهر إليه وهذه المصاحبه معه اتصالاً لطيفاً له فوفقت عنها فبعضها الذي هو المعنى هو فيها في كتبه الوهم

والنفسية والجميع يرمون الجائزة ويجعلها أيضاً في شخص مجتهد لعدم السكوت المصري ولكنها سكت بتوكل هذا النفس المصري مثل نفس . إنه مفهوم برصد التحويلات التي تطرأ على الشخصية المصرية من جراء معشرة ثقافتها - جديدة الراوي لها بطل الثقافة . ويتكلى من خلال البطل بطلانته أخرى والرواية تطرح طبيعة العلاقة بين الطائفتين

والنفس هو بناء تجميعي يتكون من مستويات متعددة . إن الشخص به نصف سلوكه عند أصبح لشخص في خلال محفل **خمس الدخان لاسم الجبل** ورائحة يصفى الولد . وهذا يصور هذا المعنى ثقافته الدخان الجدة مثل مسود مسكده ليدخل نفسه . وجملة الأمر سلكه في والحق في السفر ووسط شترع العالم وما يروج به من حركة وتخصيص من مختلف المجتمعات التي جاءت من الشعوب المصنوع الفخيرة لتصل من هناك روح مرتبطة تتحرك فيها المجموعات البشرية في سلسلة محدودة من الزمن بعد فراقها من الفصل وفي سلسلة محدودة من المجتمع الذي يطرح للفرح قطر غمرسة الفراء لكل السطح التي يحتلها المرء ولا يحتلها . والصورة التي يلمحها الناس مظهره بقصور استمداد من الإطار الذي كانت من داخله الصورة الفرح شجرة مشوارح الأسبوعية . وجسبات الظلمة تتغيره بتلك الوائل الصياح الراوي برصد المقام . أليس كما هو - وإنما من خلال الثقافة المصرية القديمة في داخله . لم تدهشني أعداد السيارات والأتوبيسات ، المعنى أولئك القاصون على الأقدام . وكما مع لم

تطرق العصور العنيفة التي أراها فيها وعن توائل الصياح الثقمة منها من المغرب واليمن أو على ظهور الفصل والخارجة من مصر تحريتها لولا من الحظك من ٢٦ وفي وسط الفرح تنطق البشر بالإنباء مقلع بالرضى وبالاصوات التي تأتي من الشبهات والتضيق والتضيق . وأنها صورة مصحبة مصحبة بظواهر الحياة الحية ينصرف الحياة الحاضرة في تلك الحالة

وبالاستغناء إلى هذا المستوى الواسع الذي تحول فيه النفس أعطت الفهم على مستويات الذات من خلال وصف الفرح مسكتها بصور التفرقة والاستغناء إلى المستوى الموجود في الذي يعبر من نفسه في بعض الظواهر الشاعرية . للصور المختلفة التي تقدم لهم المقام على ذات الراوي غير صالحة لتصوره للتجارب للأحداث التي تصدق الراوي للتجارب الأخرى التي يهتم بها الراوي لتجارب الصورة القابلة للرمز . في زمان الشخصية المعاصرة على أن يتكرر عنه الإطار الواسع في الفهم وكما في الشخصية المعاصرة المعاصرة لترك المقام من حولها إلى العمل النفسي هذا يقدم منظومة فلسفة تجميع في أسئلة وتجميعه على فهم ما يدور حوله . والرمز الشخص ما هو النفس والظاهر والمستقبل لما يطلع إليه . بل ومصدر وعوده . سوى في التغيرات التي يظهر فيها الراوي أنه

قراءة
فني
جريدة دينية

[illegible][illegible]

رمضان میطاطویسی

[illegible]

قديم فؤاد التكرلي المتجدد

رواية بقيت نصف قرن طي أوراق كاتبها

فاطمة المحسن

صدرت مؤخرا عن دار العمل في المارب و به قصيرة فؤاد التكرلي تحت عنوان (بسقة في وجه الحية) كتب التكرلي هذه الرواية سنة ١٩٤٩ ولم يكن قد استوى راندا بين جيله من كتّاب القصة العراقية، فقد كان طالبا جامعيا في مدين حمراء الفلي حينما يرد في مقدمة جديدة تصورت التعميد ولكنه كاتل قد ستر تيمم القاصيصه في الصحف والمجلات العراقية في حين انقطعت بهذا النص إلى يومنا

في مقدمته تلوح لهجة اعتذار عما ورد في نصه الطويلة هذه، حتى بعد مضي نصف قرن على كتابتها، فهو يذكر فيها كلفت من وحى شعوره بالاقلام والحصار والكبت، بل يصح ضرنا استنكاريا لها (مقدمة لنص ملعون).

غير ان القارئ يجد في هذا العمل تمايزا بين أعمال التكرلي الأخرى، بل أعمال كتّاب القصة العربية من جيله سواء من الناحية الفنية أو على مستوى الاسئلة الوجودية التي يحفل بها مع ان كل الاوصاف التي ينسجها الكتّاب اليه لا تترشح الى هذا الموضع المهم، فهو يقول في مقدمته: «هذه ايس نص نادر واستثنائي في مسيرتي الكتابية وهو الوحيد الذي عنيت بتدقيقه لانه رغم فجاجته الفنية وسرقته أحيانا وركاكة لغته، لا يزال يذكرني ليس بعلمي الذي انتشر بالكامل بل بوصفي الشخصي المتأزم آنذاك»

والحق اننا نجد فيه تلك الحلقة المفقودة بين نصوصه التي حاولت تجاوز موسيخ القصص العربي المتعارفة، فؤاد التكرلي تورط في بعض كتاباته بما لم يكن في ورده كتّاب القصة العراقية بل العربية من موسيخ، فمعظم شخصياته من النماذج السلبية أو المشوهة التي يمكن ان يغمسها القارئ أو يصعب عليه تفهمها، ونعله جازل من خلالها ان يتجاوز الخطأ القصص الذي طغت عليه برعة ما يمكن ان نسميه الاصلاح الاجتماعي، وهي واحدة من معالم الواقعية

التي وسعت مرحلة الخمسينات العراقية شعرا ونثرا، الأبطال الأجيال، حسب المصطلح الماركسي، هم الفصل محرو عن هدف العصر في تلك الفترة التي انشعبت بالصراع الطبقي والتفصال السياسي، وإن حاول الكثير من القصاصين التنويع على تلك المواضيع على نحو مبدع متمسكين البعد السايكولوجي الذي رافق بدايات القصة العراقية منذ العشرينات.

يختار لؤك النكرلي في أول روايه قصيره نشرها في كتابه (الوجه الآخر) تلك الشخصية التي تشعر بانفصالها عن الشرعة الاخلاقية، وكان التراف في عمله هذا ان السرد لم يحارب التطلع على تلك الشخصية بعبور مرفأ معارضا او مستكبرا لأنانيته وهروبها في المراقب الحسنة من فعل الخير. وهو يعاود العمل على تلك الشخصيات العربية او الاشكالية في الكثير من قصصه القصيرة ويشتغل عليها وإن على نحو مختلف في روايته (الرجع البعيد)، حيث يستخدم رمزا لجنبة سياسية نموية في العراق.

بطل روايته (بصغ في وجه الحياة) التي حاف بشرها كانت مخاض تلك الاعتمالات الخطيرة في المجتمع العراقي التي لم يسمح بالتعبير عنها وإن كانت في وارد اهتمامات الكتائب انفسهم مقتفين اثر الادب الصليبي في العائد

قصة فؤاد التكريمي هذه مضافا شجاع -تؤدي بالكاتب الى مسار هبة لانجده في طبيعة القصة العراقية أو نداءه مع سا يمكن ان يحسبها شبيها لما جاء به النكرلي من أعمال لاحقة. موضوع الجنس والعمر جلت هي هذه العمل يحل دوني شهره وهو يشخص كمرحلة بالأسئلة الخطيرة التي يواجه فيها بطل القصة مع إشكالية الانبعاث والحريتان بل ان إشكالية الانبعاث والحرمان تتحول الى ما يشبه العائلة الرقيقة التي يحتكي بين طريفها صراع الانسلا مع الموت، فعندما يتوصل بطل الرواية الى تسوية وسطية بين السيطرة على الحرية والاستسلام لها، يكون قد اكتشف انظم قوانين البقاء، معنى الحياة في محدوديتها وعزميتها بل تفاهتها التي يلخصها في العيون المباشرة (بصغ في وجه الحياة)، يتولى المزلف عملية الابدال والاحلال في اللعب الروائي عبر عنصر المعرفة تلك التي يكشف فيها البطل ان بمنزوره التحليل على الموت أو الجوء الروحي الذي يشابهه، في الاصرار على تجاهله أو رفض فكرته التي تحكم وجودنا، فالجنس في هذه الحالة هو الاستمرار في الحياة التي تؤشك ان تبدل عدد تقدم العمر ويحرم من الحرمانات التي تمليها الحدود القصيلة والعصيلة والعطسه، ولعل ذلك الى هذه الفكرة أن النكرلي لم يكن اذ يحيد على مستوى السرد التفصيلي غير مكان مهتم بصيغ عمليات التحول اللطفي لبعده، فالبعية هذا تزوج وظائفها من حيث هي حطاب اعترض موجه في الخارج في وقت يسعى الى تماس الاصوات المنوعة داخل الشخصية الواحدة، تلك التي نحمل رجعات نظر متعددة لا وجهة نظر واحدة

يعيش الشطل كهو كسبه بعد ان تعاد عن عمه كموظف في سلك الشرطة وهو مريض يسمح له بممارسه سنه تقرر مصادر الناس. غير انه لم يكن معب بهذا المنصب الا بعد ان مايجيه من ارباح منه، تلك الاشارة الى وظيفة البطل نساء المزلف على ان يصنع اللغات

الأولى لما يمكن أن سمي مجازاً ذلك الجدل القانوني مع الزوج وبكراته أو الفكر له، أن ما يذكره من حياة التعلل الجديدة هو حياة السكر أو الانهيار التي يعيشها في عزلته عن العالم، معتكفاً في غرفته الخفية، لكنه يبدأ من خلال صحوته بأسه مراقبة زوجته التي يمر منها وبناته الثلاث، حيث يكتشف في صحرائهن تفتح شباب وبصارة يباغته ويربكه، هي خطواته الأولى يعرف أن حياته بتولين الأبناء على مستوى معيشة العائلة عبر عرس هو أقرب إلى الأعمال المثنية من خلال تلك المراقبة يحاول اكتشاف قوانين الحياة بمحلاتها ومحرمانها، مستفيداً ماضيه الذي رافق له الحياة الحرية عبر الارتشاء في الوظيفة وصناعة مولده بالتخيل على القوانين أن تسويته مع الأخلاق كترافع لمسوك هو المحور الظاهري لروايته، ولكنها تشكل في النهاية مدة تراه للسير السيكولوجي، البطل والحالة هذه يندر أسئلة السطح على الاعراب والتقاليد الروحية منها والمادية، تتشكل من خلالها خطوط شخصيته الناقصة أو السلبية، بيد أن المفارقة الأوروبية أو لغة القصص الدرامية تتكشف عن عملية قلب في موازين تلك اللعبة مع الفارئ من أجل تحجيد أراء ذلك الشخصية وصولاً إلى القبول بها أو تفهمها وليس رفضها

وهناك النص الجمالية تنبني على وعي متقدم برواية مثالية الوجود، حيث يكون بمقدور الصوت الفردي التخطي إلى أصوات متخالفه، البطل عبر مذكراته التي يروي من خلالها قصة حياته، بمسرح نفسه في شخصياته المشطورة على ذاتها حين تخوض صراعه القبان مع الرغبات المحرمة وكبحها، مع الكراهية والانفصال عن العينة وهو من تجاور الحدود في الاندماج بها، إن ما تمتصه روحه من الاندماج والاندماج، ولكن يبقى يشغل بقلبها حتى يخطر الخطورة الأولى خارج شريكته، فالنداء بين مظهره الصامت ومخبره كشخصية يربكها الوعي المرفق ويقص مصعبها، تشكل البؤرة الدرامية في العمل، يفتح البطل الصفحة الأولى في مذكراته بتعبير يتصل بالحنينة في حركة تنور على نصها لتعود إلى نص المصطلق الذي بدأت منه، فالرواية تتحرك في زمن دائري هو زمن البطل السكر، زمن اكتشافه التذير الذي يحمله مطلقاً على هاوية السقوط: «السكر عجب هذه الساعة من الليل، الساعة التي تسبق انبثاق الفجر انبثاق النهار. انبثاق الحقيقة وأعجب من هذا السكر ذلك الهدوء النفسي الغريب الذي يوقد في داخلي دون حراك، نور اضطراب كالماء الأس الأخصر في المستنقعات الصغيرة، ثم يمضي وقت طويل منذ أن أقبلت فاطمة منذ أن تولت من سيارة التاكسي، منذ أن أرسلت مسحة مكنومه قصيرة قبل أن تفتح الباب وتودع الربوب العبي». والحق أن ذلك الاكتشاف لا يشكل في مسار النص ما يمكن أن نسميه للصمة الدرامية التي تبغث الفارئ، فالدراما تكمن في ذلك الملوغ الداخلي الذي ينقل فيه البطل من فكره العيون بالخطبة إلى تفسيرها وتريرها في داخله، فهو يبقى محترراً من العالم لفصله عنه حواجز التعالي والسخرية منه ومن أخلاقيته، ولكنه يعين أيضاً فراغ روحه وخواتها، تلك الهدوء النفسي الغريب حسب تعبيره الذي يشبه الماء الأخصر في المستنقعات الصغيرة.

في أقصى الطرف المعاد لمبحث القيم الإنسانية تقع قصة الكركلي هذه، ولكنها تعيد تركيب السؤال من أوله حول المفهوم النسبي لتلك القيم، وذلك منجزها الأساسي. والحق أن لا قيمة لها المنجز في أية رواية إن لم يتخذ الجمالي فيها وظيفة قلب النظم التحليلي للعصر المتداول. والمحينة القصصية هي للعالم محكومة بصيغ الأداء التعبيري للفترة التي تعاشها، ويمكن أن نقول مع التحفظ أن ميار الوعي الحمسي كان يملئ على محيله العصر العراقي الكثير من صور تعبيراتها عن مفولات المرحلة. فهو ليس من الحسف أن نقول أن الحيارات الملم القصصيين كانت محدودة من حيث ورايا السؤل، فالكثير من النناج العراقي الشعري والقصصي يكر أن يسيه من حيث الانتماء إلى محاولات الاقتراب من الفن الطبيعي من حيث المصنوع وبعبءه كال شديد التأثير بعوجات التمرد العالمي. فشاغر مثل حسين جودون على سبيل المثال، حوكم في العراق بسبب قصائده الإباحية، بيد أنه بقي في حدوده إجازة هذه كسمرود رافعي بغير الاجماعية، ولكن يتاجه لأيزحد على المستوى الجمالي على نحو يؤهله لاجور مركز متقدم في الميادان الشعري

على هذا ترى أن رواية قصيرة مثل (بصفة في وجه الحياة) منمودة أو ملحوبة أو غير منمودة حسب تعبير صاحبها لا تعني شيئاً. ثم نذكر قدره على توصيف الفهم الجمالية في التعبير عن حالة التمرد تلك. وبحسب من صاحبها قد نجح في الإفصاح عن محيله قصصية تطلق حدود التمرد تلك من سائر المحدود أي من غيبتها المصوبة أو من رسيته، فمنتهى إلى حصن وأفانس المؤلف، إلى ما هو يجرى من تصور صياجيتها كمدقة التنبؤ التي التي تطف بطل الرواية قد دلت المؤلف وبما على فكر التنبؤ إلى شكك روائي هو التنبؤ الذي مسووح للمرايا المتعاقبة الذي يسمح بموا الصراخ دحر مربع محصور، محب هذه التفرقة، غير أن ذلك المصراع يتنجح للصوت الواحد امكانية الاضطراب والتنظي والتدخل والانفصال في لغة الاقنعة التي يديرها. أسلوب للمذكرات المكتوبة الذي مساهم المؤلف للعمل يساعد العاري على رصد الفواصل الرسمية لعملية التحول، غير أنه يؤدي من جانب آخر إلى فكرة التعامل مع الوقت على نحو يؤكد لارسية فالحوادث في القصة التي يسجلها الرجل لولا في مذكراته، هي مجرد اختبارات، لم كان قد خطه في سطور الأولى، في عشر صباحاته المرهقة التي يعيده ليلها إلى حالة الإنسان البدائي الأولى محروداً من كل شرعة إنسانية. إن الوحش الذي يستبطن في الليل داخله يبقى إلى النهاية وحشاً مهجناً وحضورياً لأن الاسئلة التي تصبح بها روحه لا تتحد سوى أحلام الحطينة الجسدية دويحه لصحابة فكرة الموت والانتهاج. وذلك ستيار هذه القصة الرابعة التي كانت تشي بمشروع قصص ممكن مثل أول الكركلي □



قراءات زينب

بحث في إثبات معايير الريادة الروائية

عبدالله براهيم

استأثرت روية «زينب» لمحمد حسين هيكل، منذ صدورها () إلى الآن بإهتمام المقاد والباحثين. ويمكن تقسيم مبعث ذلك الاهتمام بالرواية استناداً إلى تصنيف الدراسات والبحوث التي عالجتها، وذلك التصنيف يدفع بسببين أساسيين. تتفرع منهما أسباب ثانوية يقفان وراء الاهتمام المذكور أولهما سبب تاريخي يتصل بإهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بديلة مقبولة، وركيزة ثابتة تعطي للبحث التاريخي في هذا الموضوع أهميته ومعناه.

- ♦ عبد الله إبراهيم: ناقد وأكاديمي عراقي يعمل في جامعة قطر
- ♦ قدم هذا البحث في المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة في مصر الدكتور محمد حسين هيكل.

دراسة نقدية

على اختلاف معايير الريادة وما يهدف إليه هنا هو تفكيك تلك القراءات واستنتاجها، وبيان الأسس التي تقوم عليها، والوقوف على المعايير التي تأخذ بها، سواء تعلق الأمر، بمعايير إثبات زيادة «زينب» أو معايير نقص تلك الريادة، آخذين في الاعتبار أسساً دققت على عتبة من تلك القراءات الكثيرة التي تكشف في تصديدها مدى حضور المؤرخة النقدي القوي في معالجة موضوع ريادة الرواية العربية لعديته.

2. معايير إثبات الريادة

إثر صدور «زينب» نوهت بها مجلة «البيان» في عدده الصادر في سبتمبر - أكتوبر من عام 1913، وقد تضمن ذلك لتأييده مجموعة من الأحكام والأوصاف التي رأى محرر «البيان» أن الرواية قد أنصفت بها، ومارالت بعض تلك الأحكام والأوصاف توضع إلى الآن في مقدمة المعايير القائلة بزيادة «زينب» وقد جرت إعادة صياغة لها، أو إضافة معايير أخرى إلى حوارها، أو توسيع لها، في موضوع أو آخر، ويحسن تثبيت ما ورد في ذلك التأييد، لأنه غلبت القراءات الهادفة إلى إثبات الريادة بكثير من الصحيح والبراهين، جاء في «البيان» بصدد روية «زينب» إنها «عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالبهجة والزخ، تلكم رواية «زينب»، وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الفريسيين في طهرهم وعقائهم، وسلامتهم قلوبهم، وشريف حبيهم، وجمود كبرهم، وتقوى كهولهم، وضغنتها مبادئ له عصرية، تيمس فيها إلا «الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ويكنز ويلزك وشكري». وما أن ينتهي محرو «البيان» من الرواية، إلا وينصرف إلى صاحبها المبتكر تحت اسم «فلاح مصري» ليكشف إنه هيك. ومن المرجح أن مصرر البيان قد أخطأ في التقديم والتأخير، لأن الاسم الذي ظهر على الرواية كان مصري فلاح، ذلك أن «هيك» يوضع مقصده من هذا التركيب الذي أحتره في مقدمة الرواية، بقوله «دهشي إلى اختيار هانين الكنميتين شعور شباب لا يخلو من شرابة، هو هذا الشعور الذي جعلني أقدم كلمة «مصري» حتى لا تكون صفة للفلاح، إذا هي آخرت فصارت فلاح مصري». ذلك إني إلى ما قبل الحرب كنت أحسن كماً يهين غيري من المصريين، ومن الفلاحين بصفة خاصة، بأن أبناء الذوات وغيرهم

وواقع الحال أن البحث التاريخي الخاص بموضوع الريادة، يجد نفسه يحرك في قصصه وسج، ومدى رمزي يتوزع بالتساوي تقريباً بين الريح الأخير من القرون التاسع عشر والريح الأول من القرن العشرين، وبسبب عدم ثبات المعايير الرواية يظهر بين الباحثين اختلاف كبير حول لخص الأول الذي يستحق أن يوصف بأنه النص الأول الحديث، وعلى هذا فإن البحث التاريخي يمتني بالتحفة التي ظهرت فيها «زينب»، الأمر الذي يجعلها مدار عناية دامة، وهنا يظهر السبب الثاني، لدى يمكن وصفه بأنه سبب فني - نقدي، يحصل هذه المرة برواية «زينب» ذاتها، فلا شك في أن هذه الرواية قد تمكنت من الإضافة من «لمنجز لمردي» الذي سبقها؛ وهو كثير العدد (2)، وقد أفلح في إظهار خصائص الأولية التي ستكون فيما بعد مكونات فنية أساسية في الرواية بوصفها نوعاً سردياً إلى ذلك فإن روية «زينب» قد صورت خصائص بياضة وأسلوبية يمكن قراءتها على أنها جديدة ومبتكرة، ولكن مرارة أخرى مغايرة، تتعلق من ثبات خصائص لنوع الروائي، قد تشكل في مدى توافر تلك الرواية على الظروف المطلوبة. وحين هذا الموضوع شب خلاق شديد بسبب اختلاف معايير النوع لروائي الذي يمكن اعتباره ليعمل في موضوع الريادة الإبداعية. إن هذا الاختلاف سدي بصطلح عليه هذا «قراءات زينب» جعل هذه لرواية تصدر واجهة الاهتمام في كل موضوع يعني بأبحاث من تاريخ الرواية العربية ومن الواضح أن السببين التاريخي والفني يتداخلان في أكثر من نقطة، فليس عبثاً أن يعني ببحث تاريخي بـ «زينب» إن لم تتوفر على خصائص فنية، ترجع أدراجها رائدة لرواية عربية، وفي الوقت ذاته، فإن البحث التاريخي النقدي الذي يضع في اعتباره المشهد السردى الواسع في مطلع القرن العشرين، والذي يستعين بالتصنيف القائم على أساس مجموعة من العناصر الفنية المعقدة، قد يمتكث على «زينب» أن تحتكر لنفسها كظراً من لخصائص التي تشاركها غيرها بها، وهذه لتداخلات، وما تؤدي إليه من تعارض أو اتفاق جعلت من «زينب» موضوع بحث مستمر، فأنسج قراءاته كثيرة تهدف إلى عايتين اثنتين، الأولى: إثبات زيادة «زينب» والثانية: نقص تلك الريادة، وتبديت «القراءات» وتعارضت بناء

الأدبي على أنه نص شفاف يتمثل حطائياً المرجعيات الثقافية لمصر، دون أن يقصها على النص، يفهم أن المطابقة بين أفكار المؤلف، الشخصية، وأفكار الشخصيات كحل ضروري كبيراً بالخاصية الأدبية للنص الأدبي.

التأكيد على أن المؤلف احتذى في روايته حدود مجموعة من الكتاب الأوروبيين وهي مقدماتهم ديكتز ويبرك وكري. وسيكون هذا التأكيد مثار سجال ونقاش، إذ سيفهمه أصحاب الرأي القائل بزيادة ريب على أنه تخلص من أساليب التعبير الفثري العربية التقليدية، والإفادة من المنهج الفثري الأوروبي الذي يناسب التعبير عن حاجات واقعية يومية. فما سيذهب خصوصهم إلى أن ذلك إنما هو تأكيد على تأثير هيكل وتعبيره الذهنية للأدب الغربي والثقافة الغربية بشكل عام.

الإشارة بالكتاب بطريقة أحفائية، وذلك بأضواء مجموعة من المصانص الذهنية والعقلية التي يحسن بصيرتها على «مذكر» وليس «أدب». وهذه الإشارة ستطوّر تبعاً لمسبق كل قراءة إلى شيء ونقيضه تحليل لنكر على أنه نوع من «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة» وهذه الإشارة ستكون مثار اختلاف مشترك فيه هيكل نفسه.

حث الكاتب على مواصلة التأليف الروائي، ووصفه بأنه صاحب «العقل الكبير» وأن رويته ستفتح الباب أمام التأليف الروائي بما يصور الاهتمام بالروايات المترجمة من ديكتز وديماس ووديه وغيرهم. ومع أن هيكل لم يلتفت فيما يبدو إلى هذا الحث، إذ انقطع بعد أول كتاب أصدره وهو «زنب» ولم يكتب إلا رواية، نشرت في نهاية حياته في عام 1956 وهي «هكذا خلقت». فإن «البيان» استثمرت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بالرواية، بوصفها يداعاً ذاتياً، وتقليل الاعتماد على الروايات المترجمة التي يبدو أنها كانت كثيرة آنذاك.

هذه الإشارات والتأكيدات والاهتمام بموصار في قراءاته زيب إلى إنتاجه وإعادة إنتاجها حسب سياقات قراءه نفسها، وغاياتها وأهدافها، كما سري.

من يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام. فأردت أن استظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله إن المصري الصالح يشعر في أصمق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية و الفلاحية شعاراً يتقدم به للجمهور، يتبه به ويطلب غيره وإجلاله واحترامه» (3). وهذا التكرار سيندرج، كما سترى بما فيه التقديم والتأخير الذي أضربا إليه في «قراءات» ريبه وستباين حوله الآراء والتأويلات، وعلى أية حال ما أن ينتهي «لمحرره» من طراء الرواية، وينصرف إلى مؤلفها، فيقول أنه «رجل شديد العزيمة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حافظو الثمن، سريع الفهم، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة، فكتفي بكتابة (فلاح مصري) على غلاف روايته. وأنا نحن هذه منه، كما نحن هذه الرواية البديعة النافعة، وخرجوا أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات، فنحن بحاجة عديدة إليها، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير، وننتوقع أن تلص حاجتنا إلى مصريات ديكتز وديماس ووديه وإمناهم، بما يتشيء من جلائ الروايات» (4).

تضمن إصرار مجلة «البيان» ما يلي تأكيد واضح على أن رواية زيب تمثل عهداً «جديداً» في عالم الكتابة، وهذا إقرار بربادتها، رغم أن موضوع لربادة لم يكن مكاراً، وليس مما اهتمت به «البيان» في موسوعها.

الإشارة إلى رسالة الرواية الإصلاحية التي وصفت أخلاق الفلاحين، وركبت لهم صورة معبرة عن حقيقة حالهم، وهذا الأمر سيكون مثار خلاف بين القائلين بربادة «زنب» والمائلين بعكس ذلك.

الإشارة الصريحة إلى أن المؤلف قد ضمن رويته «مبادئ» له عصرية، وهذا الموضوع ستقسم حوله الآراء وتتعرض، حسب المنظور الذي يصدر عنه كل فريق، فالفريق الذي يضي أهمية بالغة على رسالة كتاب الأدبية، يفهم ظهور مبادئ المؤلف على أنها من حسنات التأليف الإبداعي، والفريق الذي ينظر إلى العمل

روايات نصية ▶

لمرحلة جديدة في الرواية العربية، (18) وتمثل «نهاية مرحلة طفولة الرواية العربية، وبداية مرحلة الرشد» (18).

من الواضح أن معيار الجودة والإبتكار الذي أوردنا نماذج من الآراء الفارقة له، يدور في أفق محدد، فهو يفترض تقسيماً تاريخياً بين مرحلتين من مراحل المصير السرد في الأدب العربي الحديث، مرحلة توصف بأنها «غير قصة» أو «غير عصرية» أو «تاريخية» أو «مرحلة طفولة»، وهذا الأثر من سوف يلزم عنه منطقياً مرحلة مختلفة تصنف بأن «لأدب فيها سيتصنف بـ «الفنية» و«العصرية» و«اللا تاريخية» ومرحلة الرشد». وتجمع الآراء على أن «رئيسه تمثل نهاية المرحلة الأولى، وتعلن في الوقت نفسه ميلاد المرحلة الثانية من تاريخ الرواية العربية الحديثة

2.2. معيار الإلتزام

بعد حوالي عشرين سنة من صدور «زيت» أكد هيك دان القصة، أي كانت الحوادث التي ترويها، إنما تدل على فكرة وتتصل بمثل أعلى في نفس كاتبتها» (17)، ويُفهم من هذا أنه يقرن الأدب القصصي بهدف يتصل برؤية الكاتب الفكرية والاجتماعية. وقد أشارت «البيان» في وقت مبكر إلى أهمية هذه الرواية، باعتبار أنها تصف أحوال الريفيين، ومطمت إلى تضيق مجموعة خصائص إيجابية أبورتها الرواية قديم، وهي الطهر والصفاء والسقوى وسلامة القلب وشريف العبد. وبذلك تكون «ليان» قد وضعت تحت الأنظار رسالة هذه الرواية، باعتبارها رسالة أخلاقية، حين أن يصبح هيكل في «ثورة الأدب» من أهمية لفكرة والمثل الأعلى في القصة، وهيكل. كان قد أكد في مقدمة الرواية على مضمون روايته الذي يريد منه وصف «أخلاق» أهل الريف، والدفع بأن يحزم الملاح ويل يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، بل إنه ذهب إلى أكثر من ذلك حينما دعا القلاح المصري أن يطلع على الملاح «مصريته» و«فلاحيته»، بوصفها «شعراً» يقدم به إلى الجمهور، يسه به، ويطلب غيره بإحلاله واحترامه»، ويتضح أن المؤلف يحمل روايته رسالة محددة، غايتها الإلتزام بقضية وطنية، وعلمية. وقد استدرج عبد المحسن طه بدر المصموم ذاته الذي أشار إليه

1.2. معيار الإبتكار

استمرت مجلة «البيان» رواية «زيت» بداية عهد جديد في كتابة الرواية، والإصرار بهذه البداية، يعتبر بعد ذاته موازنة صمنية على ريادة الفنية، لأنها تضمنت خصائص أدبية لم تتوفر عليها النصوص السردية التي جاءت قبلها، وسيلتقط محمود تيمور في وقت مبكر هذه الإشارة، ويقرر أن «زيت» هي «أول ثمرة توافرت لها عناصر القصة الفنية» (5)، ويظهر مصطلح «القصة الفنية» الذي يُفهم منه إنه وصف لمجموعة من النصوص الروائية التي تقطع بخصائصها الأدبية نفسها عن الموروث السرد القديم، وتقوم على ركائز أسسوية وبنائية وموضوعية لم تكن متوفرة في ذلك الموروث، وهذا تظهر أهمية «زيت» في أنها أول ثمار هذا الجديد. ويلتقط هذا التصور يحيى حقي، فيذهب إلى أنها «أول القصص في أدبنا الحديث» (6)، ويصوب، إنه «قد ونسب على هيئة فاضحة فأثبتت لنفسها أولاً حقها في الوجود والمقاء، واستحققت ثانياً شرف مكانة لأم في المبدع منها، والالتصاف إليها» (7). ويبدو أن محمد مندور يوافق كلاً من تيمور وحقي في رأيهم، فهو يؤكد «هو الآخر» أنها «أول قصة عصرية في أدينا» (8)، وعلى هذا يستند عبد المحسن طه بدر في أن «زيت» رواية «سابقة لزمنها» (9)، وأنها «المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنية» (10)، وصاحبها هو «الرائد الأول للرواية» (11)، ويتضح أن عبد المحسن طه بدر قد أخذ بمصطلح تيمور «القصة الفنية» ويعتمده مقياساً يمثل حملة جديدة من التعبير السردى دشنت «زيت» لها. ويوافق محمود أمين العالم على ذلك، فيعتبر الرواية «أنضج التعبيرات الروائية في هذه المرحلة» (12)، والمرحلة التي يمثلها هي العقد الأول من القرن العشرين والمنشآت الأولى من العقد الثاني، وسنجد أن القول بريادتها، بناء على جذورها وابتكارها أمر يؤكد رجوع إلى، بموازنة السامد على «إنها أول رواية عربية غير تاريخية» (13)، وشكري عياد الذي يراه «أول رواية فنية في تاريخ هذا الأدب (العربي)، وإنها كانت بالتسوية إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالتنسبة إلى ما تلاها سلفاً محترماً» (14)، وعلى شلل في اعتبارها أنها «البداية الحقيقية للرواية المصرية الفنية، لأنها «جيدة وباصحة بالعباس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها»، وبهذا فهي «نقطة انطلاق

ربط أهمية العمل الأدبي بـ «مضمونه» وآراء تنظييم أدائها من أجل ربطه بـ «مشكلة» وهي الإشكالية» شغلت بموضوعها، في أكثر الأحيان، أكثر مما شغلت باستماتة النص الأدبي ذاته، واستخلاص مضمونه الأدبي وشكله الفني، وقد تراوحت تلك الآراء بين مدّ وجزر حسب استقطاب القراء النقدية التي غالباً ما كانت تتصل ستائجها بموجهات القراءة الخارجية، وتحديدًا بالمرجعيات المنهجية، والأقل الثقافي - الأيديولوجي. اسدي تترتب فيه الصراء النقدية، فشروع منهج ما، ومناخ ثقافي معين، يدفع القراءة النقدية للاهتمام بعنصر ما من مظاهر النص الأدبي، وإغفال المظاهر الأخرى، وشروع نقضه، يعني الاهتمام بغير ما اهتم به الأول.

3.2. معيار التأثير الفصلي

احتلّبت في نشأة فن الرواية العربية، وانتظمت الآراء حول هذا الموضوع في موقفين، أولهما يرى أنه تطوير للموروث السرد العربي القديم الذي شهد نوعاً من البعث في القرن التاسع عشر، وثانيهما يرى أن الرواية فن مستحدث دخل أرضنا من الثقافة الغربية الحديثة، ولا معنى وجود موقف ثالث يركب من الموقفين المذكورين تمديلاً لنشأة الرواية، باعتبارها مكوناً اندمجت فيه مؤثرات سردية عربية وأخرى غربية. ونواقع أن البحث في نشأة الأنواع الأدبية بحث تتهدده أخطار كثيرة، تتصل في جانب منها، بملفوظات القراءة التاريخية نفسها، وما أن يقبل عنصر مؤثر في نشأة نوع ما، إلا وتعتبر النتائج بأجمعها، والبحث في مشكلة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ظل أسير الاهتمام بالمؤثرات الخارجية، التي تعرضت لإقصاءات وتكرامات حسب منطلق الباحثين، ولم تحصر عناصر «السردية العربية القديمة» إلا في نطاق محدود جداً، ونواستقام حصر شامل لتلك العناصر، وأمكن بالمقابل حصر عناصر «السردية العربية الحديثة»، وجرت مضاهاة ومقارنة بين الموروث السرد والسرديات الحديثة، لأمكن الاقتراب إلى حل معضلة نشأة النوع الروائي، فخلية التعاقل بين العناصر المتماثلة فيهما يرجح أمر القول بأن الرواية تطوير لذلك الموروث، وغلبة الاختلاف بينهما، يرجح حضور المؤثر الأجنبي،

هيكلاً، فذهب إلى أن المؤلف كأي مستند مضمون رويته من فهم معين للواقع الاجتماعي في بلاده، وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن صحة شديدة لكل ما هو مصري وتعلق به (18)، ويستخلص المالم أن الإشارة إلى المؤلف بأنه مصري فلاح إنما هي تعبير عن «انتماء اجتماعي»، فالرواية تعبر عن عالم قلق يتطلع إلى تغيير، وإن يكن تغييراً إصلاحياً (19). ولا ينكر شلش رسالة «رواية وما تنطوي عليه من بعد اجتماعي، إنما يراها قد تجاوزت في ذلك الإقصاح المباشر، والإعلان الصريح عن غايتها، شأنها في ذلك شأن كل عمل فني، توارب في إظهار رسالتها، وبما أن الأعمال التي سبقتها كانت تبالغ في إظهار رسالتها بصورة مباشرة وخطابية، فإن مبدأ الالتزام في «زينب» يتجلى من خلال إعلاء بعض العناصر في سياق فني مقبول، وهكذا فهي حسب وصفه قد «تحررت من صرامة الالتزام الاجتماعي الأخلاقي وحرفيته، وتخلصت من مفهوم الرواية كمنبر للخطابة، أو منصة للإصلاح الاجتماعي المباشر، أو أداة للتسلية» (20)، وحسب شلش، فإن «زينب» تشق طريقاً ثالثاً بين طريقين تقليديين في زمنها، الأول طريق الإصلاح المباشر الخطابي الذي يساوي بين رواية والخطابة وكانت معظم الروايات تسير به، والطريق الثاني هو التسلية الذي كان شائعاً ومستشراً ووارثاً لكثير من تفاليد السرد العربي القديم في مجال الحكايات العرفية والشعبية، و«زينب» قد تخلصت مما يشوب «روايات الإصلاح المباشر، وروايات التسلية»، بأن جاءت بهدف إصلاحي ضمني تسلل في تصاعدها، دون أن ينفذ عليها، ولكن «هنا» لا يقر بذلك تماماً، فهو يرى أن الرواية تتضمن «نوراً إصلاحياً» ينتمي إلى «التنوير الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنية» (21)، وعلى العموم، فالخلاف هنا يتصل به شكل التعبير، الذي منفرص له في مكانه، ولا يتصل به «مستوى التعبير»، فلا خلاف في المصموم الإصلاحي للرواية ولكن الخلاف يظهر حول درجة الإعلان وتصريح به.

تكشف «زينب» من بذرة «الإشكالية» التي سوف تستعمل في النقد العربي فيما بعد إذ تنقسم الآراء حسب المظهورات والرؤى، إلى آراء تكظم وسائلها من أجل

دراسة نقدية ▶

(الشبهة (24)، ويصدر تعالى الأمر بالسوجه الأدبي، والروائي منه بخاصة، فإن وجهة نظر هيكل تتمثل، تحديداً، بأن الرواية العربية كانت في زمنه ممارس سيطرتها على الرواية العربية، بنماذجها الأولى التي عاصرت روايته، فهو يقر بذلك التأثير ومدى الاستجابة إليه، ويفهمه على أنه وسيلة ليثبت أدبي قائم، ويقول: «القصة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمورها تستلهم القصة الفورية مقلدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البحث، وكان تقليد الأدب اليوناني والروماني مقدمة بحث أوروبا في القرن السادس عشر، فإن البحث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، إنما نتخ في حبال قصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمى بحثاً حتى يستقل بنفسه، ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والنورثة التي تخضع الكاتب لأثرها» (25).

يضمن هذا التأكيد جملة من المقاصد التي ينبغي الوهف عليها لأنها تشكل البهجة الداخلية لمكرة التأثير والتأثير عند هيكل، فهو يتبنى مبدأ «المقايضة» الذي شاع بين المصكرين والكاتب العرب في مطلع «قرن العشرين، فمن ناحية أولى، لابد من الإيمان بالمرصية القائلة بأن مسار التطور في ثقافة العربية عليه أن يمر بالمرادزة لدى سلكته الثقافة العربية، وتفصي هذه المقدمة إلى النتيجة الآتية: بما أن الثقافة لغربية قد استلهمت الموروث اليوناني والروماني فنبغي على الثقافة العربية أن تبحث له عن ملهم. على غرار ما فعلته الثقافة الغربية، والواقع أن مبدأ «المقايضة» بعد هذه النتيجة يتصدع لدى أغلب المجابلين لهيكل، فلا يشار إلى اتفاق حول ذلك المتصر «الملهم»، فتمتة تقول أنه الثقافة العربية القديمة بمعناها الشامل كما تضج واستقر في القرنين الهجريين الثالث والرابع وأخرى تقول بأنه «الثقافة المصرية القديمة»، وثالثة تقطع عن كل هذا، وترى أن يتم استلهم جانب من تجربة «العرب الحديث»، مثلاً: «عصر التنوير». وفي كل هذا لابد من

دون إغفال أمر لتأثير والتأثير الذي هو شأن طبيعي بين الآداب الحية، وحاجات التعبير الحديث التي تختلف بدرجة أو بأخرى عن الحاجات القديمة. وهذا التصارب في الآراء تجلي في قراءات «زينب»، ففهم تأثيرها بالرواية لأوروبية على أنه حسنة تعسب لها من الفاتكين بريادتها، لأنها انقطعت عن سواد من النصوص المتصلة بالسرد العربي التصيدي، وفهم هذا التأثير من القراءة الأخرى على أنه تأثير سطحي وتبعية وتقليد لا يعطوي على قيمة ضية.

كان هيكل - شأنه في ذلك شأن مجموعة كبيرة من المعكرين والباحثين الرواد في الثقافة العربية الحديثة مثل طهسي السيد وسلامة موسى وحله حسين - شديد الاحتفاء بالتأثير الغربي فكرياً وأدبياً، وبخاصة المؤثر الفرنسي، وتتضمن مذكرات هيكل إشارات واضحة حول هذا الموضوع (26). ويمتدح وسيلة للمعطة والبحث من سياج الماضي، وأداة لتفتيشك الذهني والتحديث وكثيراً ما يشير هيكل إلى تكونه الثقافي بأنه نوع من الانتقال من «الثقافة العربية» التي أدركه مبكراً أن أدبها هو «أدب المصطف الذي لا يمكن أن يبلغ بالإحسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه، إلى «الثقافة الإنجليزية» التي فلتحت كسبها أمامه وأفاقاً جديدة، ومسولاً إلى «الثقافة الفرنسية» التي يعبر عنها بنفسه قائلاً: «إنني انكببت على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا أفاق جديدة تفتتح، وأنا بي أطل على صور من الحق والجمال لم أكن أتوهمها من قبل» (27)، ويقص هيكل في طبيعة مؤثر الغربي وبخاصة «الإنجليزي»، مشيراً أنه تأثر بكارلوس وجون ستوربات مل وسيسر وغيرهم في «الفتح أمامي من هوامل لتفكير ما لم تمهد إليه مطالعاتي العربية»، وذلك قبل أن يسافر إلى فرنسا، حيث بدأ يقصص بضافتها وأدبها، ذلك الأدب الذي «أخذ إليه من هوامي كأخذ ما تأخذ حسناء إليها مفرد بها، فأعصت في قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كتب أحضر من دروس الحقوق التي كانت مقصدي من مصري لتفيل إجازة الدكتوراه فيها، وذهمتني هذه المطالعات المتصلة ما فتحت عليه صيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإصجاب شابة الإصجاب بالحضارة الغربية التي تلتج مثل هذه الثمار العنيدة

البحث عن «معلمهم» وأصله، يساعد على البحث، ومن ناحية ثانية وهذا الأمر يتعلق مباشرة بموضوع التأثير والتأثير كما طرحه هيكل في موضوع الرواية العربية، فبالنقص العربي مشوب بروح تشييدية قديمة، وهو يدور - مقلداً - في تلك القصة القربية، ومبني ذلك، أنه يستقر للفكرة والمثل الأعلى، وبما أن هذين لعنصرين لا يمكن استثمارهما، بل لا بد من استحداثهما، فإن الوسيلة المساعدة على ذلك هي أن يستثمر الكتاب مكونات البيئة التي يعيشون فيها، وأن ينصرفوا إلى لغاتية بالقومية ولورثة باعتبارها عناصر مؤثرة في إضفاء الخصوصية على الإبداع القصصي، ومعلوم أن هذه الفكرة بذاتها، ليست من بنات أفكار هيكل، إنما هي مما شاع في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقال به أبرز النقاد الفرنسيين مثل «ديف» و«تين»، وإشاعه أكثر في مجال الرواية إميل رولا رائد المذهب الطبيعي القائم على ضرورة استثمار البيئة والوراثة، ويرجح هيكل أن تحقيق تلك «مكسورة» مازال بمبدأ، وأن نقص العربي سيظل تقليدياً إلى أن يتوفر على «الفكرة» والمثل الأعلى، وعلى هذا فإن محاكاة الرواية الغربية أمر قائم ولازم نظراً إلى عدم توفر مبدأ الاستقلال الأسامي لكل أدبي، وفي مرثبه يقر هيكل بأن إعجابه «بالأدب الفرنسي» - فضلاً عن حديثه لمصر - كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية (26). فالنموذج الفرنسي الذي استند به «كأحد» ما تأخذ حسنة إليها مفرم بهاء قد جمعه يفكر في التعبير عن «حديث» له من طرز ريفية من مصر.

كانت مجلة «البيان» قد أوضحت أن ما يميز رواية «زينب» هو أن مؤلفها قد إتبع فيها «مذهب ديكر» و«بزنالك وكري»، وأكد محمود تيمور الأمر بقوله «إنها من القصص التي تنتهج النهج الغربي الحديث» (27)، وفصل يحيى حقي الموضوع، فقال إن هذه الرواية، تكسب أن مؤلفها حصل «أوثق الصلة بالعصر الأوروبي» (28) وهي مصداق لـ «غلبة الطابع الفرنسي على مؤلف الأدب الحديث عندنا» (29)، وهي أخيراً «ثمرة قراءة بول بورجيه وغنري بورنو». ولا أقول «ميل رولا» - استطراد السرد وقلقه الحقاوه بالحوار، وإقامة القصة على «مودة الحب والدوران حوله» (30) وفي هذا

يثبت يحيى حقي جملة من التأكيدات، فهو يرى أن صاحب «زينب» شديد الصلة بمرجعيات الفكر الغربي الحديث، وأن روايته برهان على أن نشأة الرواية العربية قد اقتربت بالمؤثر لفرنسي، ودارب في تلكه، وأن «رب» تطابق روايات بورجيه وبورنو وزولا والإشارة إلى التقى الظاهري للأخير إنما يرد في سياق تأكيد - هي أهم عناصر التكوين السرد، وتحديداً هي أسلوب السرد و لموضوع، ومع أن يحيى حقي، يفهم السرد على أنه عنصر إلى جوار عنصر الحوار، وهو تصور مختزل وقاصر في الإلمام بمفهوم السرد باعتباره أداة وسيلة تشكيل الموضوع، وأن الحوار والإخبار إنما هما عنصران سرديان يسهمان في تنويع تقنيات السرد في التعبير عن لموضوع، فإنه قد لمس وجوه التماثل بين روية هيكل وروايات بورجيه وبورنو وزولا.

ويؤكد كل من مندور وعبدالمحسن طه بدر (31) ذلك، ويقتضي شئ إلى أن «زينب» تمثل «نهاية مرحلة التخطيط في الكتابة، وبداية مرحلة الاستفادة المشرقة بالتراث الروائي الأوروبي» وهي «أول محاولة تستفيد بالتراث الأوروبي الفرنسي بوجه خاص، للرواية الحديثة مباشرة دون أن تصل إلى حد لتقليد الممجوج وفيها يتضح استيعاب الروايات الفرنسية المعاصرة لها، ولا سيما لبول بورجيه» (32).

عبرت رواية «زينب» واضحة، لأنها أضافت من خصائص الأسبوعية والثنائية والموضوعية التي تميزت بها الرواية الأوروبية. وبذلك تكون قد تغلصت من المؤثرات التقليدية الغربية التي وجدت لها حضوراً في النماذج الروائية في ذلك الوقت.

4.2. محيد الواقعية،

ذهب كثير من الآراء إلى أن أهمية «زينب» الريادية تكمن في يمدى الواقعي، إذ أنها من أوائل الأعمال الأدبية التي مزلت أحداثها إلى مستوى لحياة اليومية، وذلك على نقض كثير من الأعمال التجريدية الذهبية التي كانت تصطنع أحداثاً خيالية دون الاهتمام بالحقائق الزمانية. السكانية التي تنهذ الوقائع والأفعال بالبعد «لواقعي»، وإلى مثل هذه الفكرة ألمعت مجلة «البيان»، حينما وصفت الرواية بأنها تصف «أحوال» «الرفيعين في شهرهم وعفافهم». مشيرة إلى الإطار

دراسة نقدية ▶

«نجحت في خلق أشخا ص مصريين حقيقيين، ووضعهم في بيئة محبة قابلة للتصديق، وهي من ناحية ثانية «نجحت من خلال حيكاتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية التي يواجهها أبطال الرواية» (37). إلى ذلك يضيف شكري عباد أن الدمج بين الرومانسي والواقعي أبرز سمات «زئيب»، وهذا الدمج بين هذين المنصرين يمثل في رأيه «اختلاطاً ينسج مثله، فالعقدة رومانسية خالصة . لكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جداً» (38).

5.2. معيار الجودة الأسلوبية

في مطلع الثلاثينيات كتب هيكل في «ثورة الأدب» بأن الكتابة القصصية ظلت «جامدة جمود الشعر إلى ما دون نصف قرن مضى. وكان الكتاب يقدون أماليهم «الأقدمين» ويحتدون أنواع كتاباتهم في المقامات والترسلات وما إليهما، ويخرمون بالسجع وبالبدع غرامهم، ويحتبر أحدهم أكبر فخره أن يكون معارض «الجاحظ أو عبد الحميد، وفيما هم في سكينتهم إلى أنهم لمسك إلى مصر وإلى شرق ثورات سياسة واجتماعية متأثرة بالثورة الفرنسية، وبما أصاب أوروبا من هزات عنيفة في أعصابها فقام دعاة لمثل هذه الثورة بمصهم في السر وبمصهم في العلن، واتخذوا الخطاب والكتابة والكتابة وسينتهم في إعلان ثورتهم، وينكر من هؤلاء «دعاة الثالين» قاسم أمين ولطفي السيد، فتغلب الجديد المستحدث على القديم «الموروث، ولولا ذلك، كما يقول هيكل لا لبقينا مقبدين بالصور القديمة نكتبها لا نعبر بها عن شعور يمر بخو طرباً وهي فكرة لمضجها أذهانتنا، ولكن لتجاري بها الجاحظ أو عبد الحميد أو بدع الرمان ثم ليكون أقربنا إلى محالكتهم أبرمنا في الكتابة» (39). ويثير هذا النص إشكالية التحديث الأسلوبية، ويمضها تحت الأنتظار، فأمر الحديث في أسلوب التعبير القصصية مقترن بحداثة الغرب التعبيرية التي عبرت عن نفسها في الرواية خلال القرن التاسع عشر، وحسب هيكل، فإن نهاية القرن التاسع عشر نفسه، قد شهدت مداماً عموماً بين أسلوبين من أساليب التعبير. أحدهما الأسلوب التقليدي الذي أشاعه كتاب النثر الكلاسيكي في الثقافة العربية، والأخر الأسلوب الذي وفد إلى الثقافة العربية، إثر الثورة

«الواقعية» للأحداث. وقد استأثرت تلك الإشارة المستخلصة من عالم «زئيب» بغاية الدارسين، وفي وقت مبكر أشار محمود تيمور إلى ذلك، مؤكداً أن «القصص التي التي يستوحى موضوعه من البيئة القومية أو من الحياة العامة، قد تخلقت صورته أول ما تخلقت في قصة «زئيب» للدكتور هيكل، وفي قصص أبناء المهجر وعلى رأسهم «جيران» و«الرياحاني» و«نعمية» (33). ويعصي يحيى حقي إلى تأكيد هذا الأمر بقوله أن هذه الرواية «لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوصفاً شاملاً» (34). بل ويؤكد أن الكتاب الدين وصفوا الريف «ساروا في ركابه»، «رواية «زئيب»، «تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوته وورده، وبخلاف من قرب أهل القرية جميعاً، المالك الثري بين أولاده، خروجه لبليلة ليلاً مع نسائه أسرته، ترقبه لمجيء الصنف وعكوفه عليها، العاص التمللي والأجري، ومناصب قيس مرتباتهم من كاتب الحاضرة ومعيشهم في النور والحقول، وحياة نساكهم وأولادهم، ومشاهد الرزق والسهير بجانب الساقية، وحفلات الزواج وحفلات الذكر، وأنوع التملل والخروج للتحج أو التجديد، والسفر إلى السودان، وشم الفلاح الذي أبهظه ما استبدان من مال، وكندحه الدباب من أجل التحرر من ربتة هذا الدين وعاره وارتباط حياة القرية كلها بما تبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجلل كله بنفحة شاعرية، تضفي على «لواقع كثيراً من الجمال والخيال، وتوحي إلى أن أهل القرية قاصون بحالهم، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة، ونحس أن المؤلف بخشى تصدع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قنصته» (35)، ولا يخفى المالم وجود سمات مصرية واضحة» (36) في الرواية، لكن روجر ألن، يفصل ذلك، بقوله أن المؤلف «استطاع أن يضع القارئ على الفور وسط قرية مصرية ثم ينبع ذلك لكي يتوسع في وصف مظاهر الطبيعة، مثل الحقول والمحاصيل وشروق الشمس وغروبها، وهكذا بتطويل شديد يصل درجة الإرهاق، ويضيف أن بعضاً من «الواقعية» أحد أسباب نجاحها، فمقطة قوبها الأساسية، تتمثل في ناحيتين، فهي من ناحية أولى

الفرنسية، التي أشدعت منظوراً جديداً بـ «سكرك» والشفافة والحياة. واقتضى ذلك تحديثاً أسلوبياً يواكب كل ذلك، وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين ببعضهما، لثمين أن الأسلوب العربي القديم يستند إلى الصور التقليدية التي تتخللها الألاعيب البلاغية وما إليها مما شاع في المقامات والرسائل أما الأسلوب الغربي الجديد، فإنه ينطوي على كفاءة وتعبير بها عن شعور يمر بخواطرنا ومن فكرة تخضعها أنماطاً، وتقضي المقارنة بين كفاءة الأسلوبين إلى النتيجة الآتية. إذ أخذنا بالأسلوب الأول، فهذا إما معناه مجازاة الجاحظ وعبد الحميد وديع نزمان قطعاً، مجازاتهم تأخذ المكانة الأولى لأنها هي المعيار في تحديد قيمة الكتابة، دون الإهتمام بالقدرة التعبيرية عن الموضوع نفسه، وعليه، فإن أروع الكتاب سيكون هو الذي يكون أبدهم في المحاكاة أما إذا أخذنا بالأسلوب الجديد، فهذا معناه الإدراج في ضرب من التفكير الحديث، والتأليف الجديد المعبّر عن الخواطر العية المتجددة، والأفكار الدهسية. فالأسلوب سيتصل بمرجعياته الفكرية المباشرة، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة. لن تفصل الأداة عن موضوعها، ولن يشق الحامل عن محموله كما هو حامل هبما لو ظل الأسلوب العربي رهين القواعد الموروثة في التعبير النثري. ومحمد حسين هيكل «الأديب المجدد» مارال يفتري - شأنه في ذلك شأن معظم معاصريه الذين وروا نظرة لقدماء إلى الأديب. انثر العربي القديم إلى نوع نثري معرهي أو لغوي يُجد عند عبد الحميد الكاتب وجاحظ، وبين العميد والتوحيدي، وانتقل إلى مقامات البديع، واستبد بمقامات لحريري وبين لعقيل الجبري وغيرهما، وهي نظرة فهم تماماً النثر لسردي النخيلي الحقيقي في الأدب العربي القديم الذي عبر عنه بالتحكايات الخرافية والسير الشعبية والأساطير وجانب من المقامات كما هو الأمر عند بديع الزمان الهمذاني، وهو انثر الذي كان يتشكل في مجال هتشته الثقافة اللغوية والدينية المتقدمة التي وجدت فيه خروجاً على قواعد التعبير والتفكير، وهذا انثر بألوانه وأساليبه ظل فاعلاً من خلال الرواية الشفاهية المتطورة التي كانت تخترق حدود المدونات، وتتفاعل مع بعضها بديماً لأكملت التلقي الشفاهي، وهذا انثر قد تهازل، بصورة

أو بأخرى مع بدايات التأليف القصصي الحديث، وهو. هي كثير من أشكاله، شديد التفكير لمعطيات لأصاليب البلاغية المصممة، التي كانت مستيدة بالتعبير الأدبي الرسمي من قبل. والواقع إن هذا انثر كان بتعبير هيكل أقرب إلى الخواطر من غيره. ورغم ذلك فإن هذا الموجه قد أهمل وعُيِب، وحل محله القول بأن الأسلوب الروائي الأوروبي هو الذي كان المؤثر الفاعل في نشأة الرواية العربية، ومع أن هذا المؤثر لا تذكر أهميته، إلا أن قصر أمر لتحديث الأسلوب على عنصر ما، مهما كانت قيمته، لا يمكن أن يؤدي إلى تفسير سليم لظواهر المدروسة. والحقيقة أن النثر السردي النخيلي الذي أشربنا إليه، كان قد تكب منذ قرون لقواعد التعبير التي أشاعتها الرسائل الديوانية والمقامات المعاصرة، ولم يوفق محسناتها البلاغية والمشكلة التي ستثار فيما بعد حول «العامة والمصحة» موجودة بتماصليها في تصاعيف ذلك النثر، ولكن هذه القضية شأن قصاي كثيرة أخرى تجرّد من أيمانها الثقافية، وتدرس بمصر عن النسق الثقافي العام الذي تتركب فيه فتندو تلك التصانيف وكأنها مرقمة بمرجسيات أخرى، وفي كثير من الأحيان يحوي إسمائهم، لتصورات لاحقة على ظواهر شكّلت في زمن أسبق بكثير. ومن «لواصيح أن «هيكل» لم يفتب إلى هذا الجانب، وقرن أمر التحديث الأسلوب بالآثر الذي تركته الثورة الفرنسية. وعلى أية حال، فقد اعتبر أمر الأخذ بهذا الأسلوب دلالة على التجديد والابتكار، فمجلة «البيان» أشارت إلى طريفة المحاكاة بين رواية هيكل وروايات ديكنز وبلزاك وذكري، والإشارة إلى هذا الجانب تأتي في سياق الإطار والتوقيع، وتندرج في هذا السياق إشارة تيمور حول «ريتم»، باهتبارها تضطهد السبيل الذي بهجته الرواية الغربية (40)، ولكن يعنى حتى أشاد بهيكل، ووصفه بأنه «ممكّن من لفته، منم بأدابها»، وقد دترفع أسنويه المشرق عن الأصيب الزخارف الباطنة التي كانت لا تراق سائدة في مهده (41). وعلى هامش هذه القضية يثار موضوع استخدام «العامة»، ذلك أن يعنى حتى يقول «لن هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار بلغة العامة، وبدلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده (42)، فيما دقي مقدور أكثر في هذا الموضوع، وانتهى إلى أن درجة الاتصال بين الأساليب القديمة وأسلوب مزيتم

دراسة نقدية

المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية المؤلف نفسه (45). ويتطابق بدر بين المؤلف وحامد، ويضم كل عموم حامد وثأملاته وأفكاره باعتبارها أفكار هيكل نفسه، ويحدد تومين من التأثير أولهم مباشرة يمثل «حامد» بوصفه ضاعاً للمؤلف، وثانيهما «زينب» التي تعد بصورة غير مباشرة تعبيراً عن ثقافة هيكل. بيد أن العالم يوسع من فكرة الذات الفردية فيعتبر أن القلق الذي يمر فيها إنما هو دلالة على الاهتمام بالفردية وحضورها في نصيح لرواية، فالحامد الرواية هو المضمون الذي كانت الذات لفردية تمارس فيه أعمالها فرغم تدخلات المؤلف، ورغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصة، فإنها تتضمن «مخيمات متناقضة متصارعة إلى حد ما، وذات سمات مصرية واضحة، ولكن ليس أهم ما يميزها إن عالمها ليس عالمًا ثنائيًا مطلقًا ثنائيًا كما هو الشأن في أغلب النماذج الأدبية السابقة، بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر، بين التقوى والعيب، وإنما نجد عالمًا تتحرك فيه شخصيات منتبسة قلقه متطرفة إلى التفسير على نحو قاصص» (46). ويؤكد روجر إن التبدل الكبير بين المؤلف والبطل، فشخصية «حامد» «تتغير آراء وأفكار هيكل نفسه» (47)، ومن ذلك ما يشير إليه أن من إن المؤلف «يحاول على لسان حامد أن يعبر عن تأييده الأكيد لأفكار المصلح المعروف قاسم أمين فيما يتعلق بحقوق المرأة» (48). ويأخذ هذا التماثل دلالة، إذا دعم بالسيرة الذاتية لهيكل التي يذكر فيها تأثره الشديد بأفكار قاسم أمين، وبخاصة كتابه «تحرير المرأة» الذي أثار بدعوه لتسييم المرأة، ووقع الحجاب ثائرة المحافظين، وهو يبدي تصاملاً متحمساً مع أفكار أمين وجدير بالذكر أنه نشر أول مقال في حياته في سنة 1907، يتأثر من قاسم أمين، عن حرية المرأة، وأظهر ميلاً مبكراً لأفكار ذلك المصلح الخاصة بالمرأة، واعتبر ذلك جزءاً من المكونات الثقافية الأساسية في حياته الثقافية (49)، وقد أشار إلى أمر المصادفة بين المؤلف والبطل شكري عباد، فذهب إلى أن الأول قد تقطع بالثاني فوجه نقده للمجتمع. وسعدت بلسانه طارحاً أفكاره الإصلاحية (50) وقد أحدث أمر المطابقة المذكور مشكلة في معنى الرواية، رواية يعبر عنها سعيد الوراق بقوله أن «رواية هيكل في الواقع ليست رواية «زينب» كما أراد لها

كبيرة، هيكل، كما يقرر مقدور كان في كتابتها أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها، وأقرب ما يكون إلى روح الرومانسية والقصص الفرنسي، بل لقد جرى هيكل صمد أن يقيم هيسته على عنصر الحب، وأن يجمع في تعبيره بين العامة والفصحى غير مكتفٍ بالنثر المرسى الفصيح فضلاً عن سجع المقامات» (48).

6.2 معيار الذاتية الفردية

ربعت مجلة «البيان» بين المؤلف وروايته مؤكدة أنه شقها «مبادئ» مصيرية له، ويمكن أن تفهم هذه الإشارة أيضاً على أن «رقيقه مرآة لذات المؤلف، سواء ما اتصل بأفكاره وتصوراته وثأملاته، أو ما اتصل بتطلعاته الإصلاحية. لكن «هيكل» كان قد أشار بوضوح إلى أن «الحنين» كان عاملاً أساسياً وراء كتابة الرواية، فضلاً عما تخبره «النفس من ذكريات» (44). ولكن الأمر لم يتمصر على ذلك، إنما برزت شخصية المؤلف بوضوح في تصانيفه القصصية وبعض بعضي في تحليل هذا الجانب لا بد من القول أن حضور المؤلف في نصه الإبداعي أمر تتعرض حوله التصورات، وتتميز حوله المواقف بحسب الظروف الخارجية التي توافقت القراء، وفيما كانت وظيفة الأدب المباشرة في مطلع القرن العشرين تقتصر بالرسالة الأخلاقية التي يطوي عليها النص أصبحت هذه الوظيفة في نهايته تفهم بطريقة مختلفة، وإذا كان حضور المؤلف وأفكاره تعتبر دالة لها قيمة من نوع ما، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه كل قراءة نقدية. ويصعب الموافقة الكاملة على اعتبار النص قناعاً لأفكار مؤلفه، لأن ذلك قد يؤدي بالنص إلى انهيارات دالية تقيد شروطه النوعية والجمالية والبنائية.

يبرز عبدالمحسن طه بدر رواية «زينب» ضمن روايات «الترجمة الذاتية»، وهذا يعني إنه يبالغ على أنها نوع من السيرة الذاتية للمؤلف. ومما انتهى إليه هو أن المؤلف كان مدفوعاً برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه، وهذه الرغبة تشكل «المصير» الذي استمد منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية، وعلى هذا فالمؤلف شديد الحضور في روايته، قليل الاحتجاب عنها، فأول مساور الرواية يدور على قلق المؤلف وضياحه الذاتية، وصحبه من تحقيق أمته في علاقة حب ناجحة، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً في شخصية «حامد»

مؤلفها، إنما هي رواية حامد، فـ«شخصية حامد هي أكثر شخصيات العمل كتملاً ونمواً رغم سلبيةاتها، كما أنها الشخصية المحورية التي تمثل فكر الكاتب وموقفه» (51).

كانت «زيليه» في بعض وجوهها امرأة استثمرت هيكل لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه. وقد اعتبرت الهموم الفردية - الذاتية نوعاً من اظهار لفرد بوصفه كائناً إنسانياً له أيمانه النفسية والاجتماعية والفكرية، في ظل عدم اهتمام بهذه الأبعاد من الأدب الذي سبق رواية «زيليه»، ولا غرابة أن يكون لتعليقات إيدات تشير لدى الدارسين، وترجيح لقيمة «زيليه»، وتأكيدها لريادتها، ذلك أن الرواية تقريبية عكست على أنها «ملحمة» الحقبة «البرجوازية» حيث تقدم لهموم فردية على الجماعية، وحيث يصبح الإنسان لفرد مركزاً فاعلاً في العالم، وتتميم هذا الحكم على «زيليه» لا يحلو من مبدأ «المقايضة» هذا دون الأحد في الاعتبار لشروط التاريخي للمستقيين الثنائيين الذين تجري المقارنة بينهما.

7.2. مميزات التشكر الإنشائي

يحلل هيكل أمر إغفال ذكر اسمه على غلاف الطبعة الأولى من «زيليه» بأنه نوع من النسيان في الدفاع عن قضية وطنية - طبقية فقد طالما كان يشمر بامتداد للإنسان المصري، وتعديداً للفلاح، وقد استثمرت، كما يقول، بأن أهدار تلك القيمة، أمر غير لائق، وعليه يسمي أن يتنكر تحت صفة «مصري فلاح» لإرسال رسالة إلى من يضمن على المصري الفلاح بامتلاك وجهة نظر في الحياة، وقد جس من روايته تصويراً ضمنيّاً لما يمور فيه عالم الريف المصري في مطلع القرن العشرين، وغايته أن يمثل ذلك العالم، ويظهر إلى ليمان مكوناته ومشكلاته، لأنه ليس أن هذا لعالم ينظر إليه «بغير ما يجب من الاحترام» فأردت أن تظهر على خلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، ولتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله أن المصري لفلاح يشعر في أوصاف نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدم به للجمهور، يتسم به، ويطالب غيره باجلائه

واحترامه» (52). وقد وقفنا في مطلع هذا البحث على هذا النص في سياق شرح الانتباس الذي وقعت فيه مجلة «ليبان» حول التقديم ولتأخير، لكن الأمر الذي تنبهي الإشارة إليه هنا، هو أن المؤلف كما يتضح من تأكيده، كان مدفوعاً بقصد واضح، لقد فضل أن يتنسى كإسنان فرد مسمى، وأن يدفع إلى الأمام بـ«مودج» فيه عمومية، ليوجه خطبه إلى أولئك الذين يبخسون عليه حق الحياة والوجود، وليس لنا في هذا تساق «تقويز» نص هيكل، أو تحليل إغمال اسمه، والتفكر خلف صفة مركبة كما ذهب كثيرون، حيثما قرأوا الغلاف في ضوء موجهات خارجية. ذلك أنه ليس بوصف عن فكرته من التشكر التي عابته الإفصاح عن مضمون معين أكثر مما هو عروب عنها. وقد فسرت مجلة «البيان» ذلك بأنه «أفكار الغات في سبيل الخدمة العامة» وأضافت: «إننا نجل هذه منه». ومن المؤكد أن اختيار صفة «مصري فلاح» هيبة كثير من الدلالة والإيحاءات، ظلو أراد هيكل أن يتنكر تماماً وأن لا يضمن روايته رسالة ما لاستعد اسماً وهمياً، إذا كان تثبت اسمه يلحق به نوعاً من الضرر الاعتباري كما أجمعت عليه معظم «القرارات» اللاحقة، كما أن اختيار «مصري» و«فلاح» والتركيب بينهما يقتضيه عن مقصد لا يمكن احتزاله بسهولة إلى أسواق من الهروب والخوف، فضلاً عن الإشارة لتفسيرية الواسعة التي حرص هيكل، فيما بعد، على أدراجها في مقدمة الرواية، وعلى أية حال، فيشاره مجلة «البيان» تدرج هي سياق الإطرار لهذه الالتفاتة من المؤلف، الذي حرص أن يفلل أول كتاب يصدره من اسمه، ويقيم إلى ذلك أن المؤلف يصدر عن تصور عام، وهو أنه تحت صفة «مصري فلاح» يوجه رسالة عامة، غايتها وصف مناظر الريف المصري وأخلاق أهله، أما في الدائرة العاصرة به، والوسط الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه، فمعروف عنه إنه صاحب «زيليه» ذلك أن لمجلة المذكورة أشارت بعد صدور الرواية مباشرة إلى إنها لـ«هيكل»، وإداعة ذلك هيها أشد خطراً عليه، مما لو وضع اسمه الصريح على الغلاف، لو كان صادراً في شراره من منطلق التشكر القائم على الخوف والرهبة، ذلك أن «ليبان» أطرت هذه الالتفاتة، وأجلت موقف هيكل، وأقصبت عن أنه صاحب «زيليه» وأسفت عليه كثيراً من لصفات الرهبة، وتوقعت له أن يشي «جلائل الروايات».

دراساه نقدية ▶

«ريتب» تاريخياً وفنياً وموضوعياً أمر مشرب باشك، فالتمسلي النصي المتوفر عليها، يجعل تأكيد ريادةها محل نظر، وذلك ما هتمت به بعض الدراسات، واعتنى به عدد من الباحثين. من ذلك أن سيد حامد الساج يبحث في المقدم الأول من القرن العشرين، فيتوصل إلى أن هناك على الأقل روايتين جاءتا بعد «حديث عيسى بن هشام» المولدي، وقبل صدور «ريتب». كان لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقي عن ميلاد الرواية العربية» (53)، وبما «عذراء» «دشواي» لمحمود طاهر حتى الصادرة في عام 1908، ورواية «لقصاص حياه» لعبد الحميد البورقاسي الصادرة في عام 1905، وعن الأولى يقول الساج، بأنها «بشرة إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية، تحمل في «عناقلها» مضموماً ثورياً، وتخلص من بعض الشوائب» التي علق بها حديث المولدي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى» (54)، أما النائية التي ثبتت على غلافها مصطلح «روية» بصورة لافتة للنظر، ويعد أكبر من حظ عنوان الرواية نفسه، وقد ظهرت فيها وحدة للحدث والزمكان، فإن الساج يقول أن لغة «سيرة» فيها «لغة عربية ميسورة الفهم، سهلة التفكي والتقبل، والحوار قصصى وبالمرجعية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة، أقرب إلى الشعبية والعامية، وهي لا تصدر من الكاتب إطلاقاً أنها تمطلق بسهولة من الشخصيات» (55)، ومثل هذه الرواية «لم يكن أرماسياً ولا مثالياً، ولم ينطلق من رؤية ذاتية حاصرة في بضعة الجزئيات داخل جسم المجتمع. ولا يلجأ إلى أسلوب المقامة، ولا إلى شكلها الأدبي، ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها، ولا تظهر لديه بأساليب إنشائية عند وصف مظاهر الطبيعة» (56) ومن الواضح أن الساج يرد هنا على القائلين بريادة «ريتب» فمعلوم أن المؤلف أعمل اسمه. وأنه لم يضع مصطلح «رواية» على الكتاب، ولم تكن هناك عدية واضحة بعبارة بناء الفني، وإذا كان هناك القول بريادة «ريتب» يعزى ذلك الريادة إلى اللغة، فلهذا رواية «البورقاسي» كما يخلص إلى ذلك الساج تتوهر على جميع خصائص التي تندرج عادة في أساليب التعبير الروائي، وثمة اتهام لا يخفى لهيكل بأنه رومانسي ومثالي يقدمه الحقين لمجرد في لغرية لاستحصار مناظر ريمية يكتبها تحت مؤثر الرواية

3. معايير نقض الريادة

ظهرت رواية «ريتب» في مرحلة تاريخية انتقالية شهدت تدخلاً كبيراً بين الأذواق والأحكام والمعايير، وهي الحقبة التي اصطدمت فيها الاتساق الثقافية المختلفة، وكل ذلك جعلها مرحلة تتجاوز فيها المستفضات، بحيث يصعب الانتهاء إلى رأي حاسم في ظهورها الأدبية والفكرية وكل هذا جهر قراءاته رواية هيكل بتصورات متباينة، تبلغ أحياناً درجة التضاد التام لأنها تصدر عن معايير مختلفة لم يتفق عليها كل الاتفاق. وعلى هذا انقسمت القراءات كما أشرنا إلى قراءات تثبت ريادية «ريتب» استناداً إلى مجموعة من المعايير. وقراءات أخرى تنقض ريادةها استناداً إلى معايير أخرى أو إلى تقديم تأويل مختلف للمعايير المذكورة.

3.1. معيار نقض الريادة التاريخية

كشمت الإحصاءات التي عنت بالروايات التي صدرت قبل «ريتب» عن حقيقة أعملها كثير من الدراسات التي عنت بنشأة الرواية العربية وتطورها. وقد قام علي شلش بصفيّة القوائم التي أوردها عبدالمحسن طه بدر وإبراهيم السعافين الخاصة بالروايات الصادرة في مصر وبلاد الشام فقط، وحقق ذلك، انقو لم يعارضها بما نشر في الريح الأخير من القرن التاسع عشر والمقدم الأول من القرن العشرين، وحلست إلى أن عدد الروايات التي نشرت في هذه الفترة يبلغ نحو (254) رواية عربية مؤلفة أدرجها في ملاحق كتابه «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث»، وأشار إلى قرية هذا العدد من الروايات المترجمة. وتبرهن هذه البشارة لإحصائية على سمة الاهتمام بموضوع الرواية تأليفاً وترجمة، في فترة قصيرة نسبياً، ولهذه أهمية وجه آخر يورق الباحثين في هذا الموضوع، وهو صعوبة حصر هذا العدد الكبير من النصوص سمرية ودورستها واستخراج أبنيتها الأسلوبية والتركيبية والدلالية وهذه الصعوبة تدفع إلى واجهة الاهتمام بصعوبة أخرى، وهي كيفية التحقق من توافر الشروط الفنية للنوع الروائي في هذه النصوص، ثم الانتهاء إلى تثبيت ريادة نص ما. يختار من وسط هذه التضاريس الوعرة، فإذا وضع كل هذا في الاعتبار، فإن المعيار الفاتلة بتثبيت ريادة «ريتب» تتعرض للشك والطمع، ويسهل نقضها، والإتيان بما يخالفها، والقول بأن ريادة

المرنسية، دون أن يكون معلماً، وربما ليس ممثلاً بالمشهد الواسع للحياة الريفية بكل ملامحاتها الحقيقية، إنما هو يصدر عن رؤية ذاتية وموقف فردي، وكل هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من «ريعب» ونجارية هيكل الأدبية، والتي وقعا عليها من قبل باعتبارها أركاناً لريادة، يحاول التمسح نقضها ضمناً بالتأكيد على أن رواية «المصداق» حياة وعذراء دنشوي» تتضمنها، والأولى حسب رأيه تتوفر على العناصر التي تؤهلها لأن تصدر قائمة لريادة. ولا يكفي التمسح بذلك، إنما يضيف روائياً ثالثاً هو صالح حمدي حماد الذي أصدر دويتبين، الأولى بعنوان «الأميرة يراعة» والثانية بعنوان «ابنتي سنية» وذلك في عام 1910، وقد ثبت اسمه لصريح على علاف الروائيين بمكس هيكل، بل أنه «تلخص قبل هيكل من المسجع و الجناس والطباق والمحسنات الابدعية و ليلادية، في لغة سهلة، وحوار مقبول، وبظرف واضحة إلى المجتمع، ومتطورة إلى دور المرأة وثقافتها، واسهاماتها» (57)، وبشر كل هذه الجهود لروائية جاءت «ريعب» لتكون حلقة في سلسلة، ومغامرة فردية كسلك الجحيم مرات الروائية السابقة، فيها قدر كبير من الرومانسية، وفيها قدر أكبر من الغاتية، ومن الإحساس بالأداء» (58)

إن التمسح بقصتي عن «ريعب» ريادة، التاريخية، ويمهد قراءتها في ضوء بعض النصوص التي سبقتها بفترة قصيرة، فيتوصل إلى أن كل العناصر التي جعلت من «ريعب» تقع في أعلى سلم الريادة، إنما هي متوفرة في غيرها. فليس لها، والحال هذا، أن تُدفع في مضممار الريادة، لتحتل مكاناً متصدراً فيه، استناداً إلى شروط تتواءم في سواها

خيرت بوضوح ووعي إلى أنه يكتب رواية، فهي مقدمة الطيعة الثانية من روايته «الفس الرضي» التي صدرت في عام 1905 يقول «لهم أكتب هذه الرواية إلا لتكون هبة للقاري»، ودرساً من هروس الحياة، يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عام، والفلاحون بوجه خاص، والذي دفعني إلى تسج برحما بالشكل الذي هي فيه، ما رأيت لتفاح عليه من التعاسة والشقاء، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس، حتى أسي جعلت الحادثة قريبة من قري الصالحين، والبطل واحداً منهم، ولم يكن فرضي من ذلك مجرد «فكاهة» لتفاح يصرف فيها زمته من شبر طائل، ولكن حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه، وثبت فيه روح الكمال والفضيلة فتهديه إلى طريق الرشاد وسواء السبيل» (59)، وفي روايته الثانية «الصاة الريفية» يكرر الهدف الذي يريده بقوله «على أن الرواية لا تكون قيمة حتى ترعى إلى غرض شريف أو فائدة حكمية» (60) وما يشير الاهتمام أن خيرت لا يكرس روايته للريف فقط، وهو الموضوع الذي نعالجه هنا، إنما يوزد مصطلحات خاصة بالبناء الفني للرواية بدلالات المحرومة الآن مثل، مصطلح «رواية» و«المحاذلة» و«الجميل»، ويؤكد بدر أن روايتي خيرت ليستا فقط سابقتين لرواية هيكل في استلزام عالم الريف والإفاده من مكوناته، إنما تجاربهما روية «ريعب» في كثير من تفاصيلها وأحداثها وقائمه، فالعائلة قائمة بين رواية هيكل وروايي خيرت في أكثر من نقطة، والتشابه كبير في مسار الأحداث والمقاصد والغامات إلى حدود كبيرة (61).

3.3. معيار نقض الريادة فنية

أشير كثيراً إلى قيمة الإنجاز الفني الذي حققته «ريعب» سواء في موضوع اللغة أو البناء أو التجديد في مكونات السرد الأدبي، بحيث اعتبرت حداً فاصلاً بين مرحلتين من مراحل التطور الفني في الرواية العربية الحديثة وبها يمكن الإشارة إلى مستكمال خصائص النوع الروائي في الأدب العربي، على أن هذا الأمر لم يقبل على علاته من ثمن بعض الباحثين، وكما رأينا في نقض الريادة التاريخية والريادة الموضوعية، فلا بد من وجهة نظر تشكك بريادة «ريعب» الفنية، كما يذهب سيد البهري وتفتقر للتماسك الفني وبإلها العام لا يقوم

2.3. معيار نقض الريادة الموضوعية

يعني عبدالمحسن طه بدر ريادة «ريعب» من ناحية كونها أول رواية يقوم موضوعها على حدث ريفي، باعتبار أن الريف هو الفضاء الذي تشكلت فيه أحداث الرواية. وقد أشربا إلى أن يحيى حقي قد اعتبره رائدة في هذا المجال، وعدها أفضل عمل عن الريف، وأن الذين كتبوا عن الريف بعد هيكل قد «ساروا في ركابه»، ولكن «بدر» يبرهن على أن محمود خيرت قد أصدر روايتين حول الحياة الريفية بين عامي 1903 و1905، وهما «الفس الرضي» و«لصاة الريفية»، ويشير محمود

دراسة نقدية

الرواية» (66)، وتتجسم هذه المهمة المنية، فتطرح بزيادة «زينب» المعنية بتدخلات المؤلف الكثيرة في سياق لسرد كثيرة، ونطاق البطل بوصفه قناعاً لهيكل لا يمكن لمكوت عليه، ويتوغل عليّ لراعي في قلب هذه المشكلة لتي تقلل من قيمة الرواية، فيتوصل إلى أن كلمة صراعاً يعود في «زينب» بين الرواية والتأثر الفني.. مؤلفها جلس تكتيها وفي ذهنه أنه حتم عليه، إلى جانب دور الروائي، أن مثبث أيضاً بزيادة في التأثر الفني» (67) ولهذا كثيراً ما يقطع الكاتب خيط الأحداث عاماً ليدونها إلى أن تشلوكه وليمة من الأفكار والإحساسات طعماها كفه مضغوطة، خارج لتوه من العلب، إن ذلك، نحن أن ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت وحسب تسبب ما إلى صفحات رواية «زينب» (68)، فضلاً عن كل هذا في الرواية أشكال من الكتابة لا تنسجم في كثير مع في الرواية، ضمنها المؤلف هيلة حرصاً على فكرة أو مجموعة أفكار، ولم يبدل جهداً ما في ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنية تلتحم مع تسبيح الرواية. وأحياناً تتخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائي تمليدي، جاهر تحت تصرف المؤلف لا ينظر إلا أهون الصحج كي ينشق إلى الوجود» (69). وقد أشار روجر أنس إلى ذلك وأصطلح عليه «المبالغة التكنولوجية» (70) إذ يحاور حامد والديه ليرميهم حول لزواج عتداداً على مفاهيم مستعارة من «ويل» وسيفسره، دون مراعاة للسياق العام للنوازل والاختلاف لأنساق الثقافية بين مصدر الفكرة ومتلقيها.

4.3. مقياس نقص التأثير الفعال

تتقت معظم الآراء على تأثر رواية «زينب» بالنرويات الأوروبية، والفرنسية بوجه خاص، وقد أشارت مجلة «البها» إلى ذلك، وأكد محمد تيمور ويحيى حقي ومحمد مندور وعبدالمحسن طه بدر وعلي شلش والنساج، على أن سيد البهراوي لا يكتفي بالوقوف أمام موضوع التأثير والتأثر عند بعده المجرد، لدي بعداً أمراً طبعياً بين الأدب، وحاجة ماسة للنصوص الأدبية. إنما تتجاوز إلى الاعتقاد بأن «زينب» حاكت الروايات الفرنسية محاكاة سلبية، ذلك أن مؤلفها «تنظم في نوع من التبعية الذهنية لتلك الثقافة، فهيكلاً لم يضع في رويته آلية الإبداع، إنما آلية التأثر وهذا يثير سؤالاً مؤداً أنه من الممكن أن يكون محمد حسين هيكلاً قد

على «سيداً درامي» وليس لغة صراع قصصي يحكم بناءها، إنما يعتمد ذلك البناء على «منطق الحكى في التراث الشعبي دون تشويق أو إثارة، فالأحداث تأتي متتابعة متسلسلة كأنها مريومة في خيط واحد واضح، وإن كانت (مقد) الوصف والاستطراد تمنع دائماً من سلاسته» (82) فلا توجد في الرواية قوائم مركبة لصبط العلاقة بين البشر والأحداث، فالموصول والفقرات تبدأ وتنتهي دون حوايل زمنية، والأحداث تتجاوز دون أن تصبط بعلاقات سببية، بحيث لا يلغى تقدم الأحداث إلى نوع من الصراع، وحسب البهراوي فإن ذلك علة الأمر تتصل باعتقاد هيكلاً أن المجتمع هو المتحكم بكل مصائر، فضلاً عن أن المصلحة تمارس الدور نفسه» (83) ونظراً لاتحاد النسق المنطقي، السببي الذي يتحكم بالأحداث ويوجهها صوب نتيجة محددة، فإن العناصر الفنية اسرعت، ولم تقتطم في إطار واحد، وهذا ما جعل الرواية تعمق في كثير من وجوها المنية، وكان عبدالمحسن طه بدر قد أشار أيضاً إلى أن بناء الرواية غير متماسك، كما أن الشخصيات لا تظهر هي واقعها بقدر ما تعد انكاساً مباشراً لشخصية المؤلف نفسه وثقافته، كما يصير المؤلف على التعبير عن أوله في الرواية بصورة مباشرة، وعلى الشخص بين القاري» وبين أحداث الرواية» (84)، وهذه الإشارة نقلنا فوراً إلى حمى الاعتراضات المثارة على «زينب» من هذه الناحية، فقد طعن يحيى حقي في القيمة الفنية للرواية حينما كشف عناصر الإفتعال والمبالغة فيها وكيف أنها ستعارت أجواء رومانسية، واستعارت إلى جانب ذلك حلولاً مفتعلة، وبنت إحداها على مشاهد لا تمهد لها، الأمر الذي أدى إلى تميع عواطف الشخصيات، إلى ذلك فإن الوصف متكرر، وأفكارها متأثرة بـ «مفاهيم مسيحية لا تعرفها، وهي تجيء بصورة لا يأنفها أبنا وقصصنا» ولا يأنفها ريتنا» (85). ويربط عبدالمحسن طه بدر بين هيكلاً ويطلق «زينب» حامد، وينتهي إلى أن المؤلف إذا كان يريد فعلاً تقديم صورة عن الريف المصري، فإن النجاح لم يحال له لأننا لا نعثر على شيء جدي من ذلك الريف، إنما «تكتفي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة، تكتفي به ومشكلته حاضراً وبصورة مباشرة في شخصية «حامد» الذي يمكن أن تسمى الرواية باسمه وتكتفي بشخصيته مرة ثانية بصورة غير مباشرة منبكية على المفاخر والأخلاق

5.3. معيار تقصير التنكر الإيجابي

أثار أمر تنكر هيكل تحت اسم «مصري فلاح» انتباه الدارسين، وانقسمت حوله الآراء، وكما فصلنا وجهة نظر المؤلف نفسه حول الموضوع، ومنها رغبته بأن يصنف نوعاً من الانتعاش لوطني والطبقي الذي انتهك لأسباب كثيرة ولم يهتم الجاني الشخصي الحاصل بمهنته بوصفه معاصياً لا يرغب أن تتداخل في أذهان الآخرين صورته الشخصية إلى ممارسة الأدب والمعاملة. ولكن تصرف هيكل هذا سرعان ما أعيد تأويله، فقد ذكر محمود فهمي أنه «لم يجاهر باسمه في ذلك التحيد ترغماً عن أن يمتدحه أبناء مصره رواية «حواديت» وفكاهات» (78) لكن يعنى حقي تهكم بفسرية من ذلك، وهراء إلى خوف هيكل من الإعلان عن نفسه في سياق قصة حب، كما أن حقي لا يفهم كيف أن المؤلف يتشرف بصفة الفلاح ويخفي السمعة، وتعيب من ذلك لأنه لا يعرف أحداً ليتنكر حين يتشرف، وأكد على أن ذلك نوع من المواربة التي رغب هيكل بها (74). وذهب عبد المحسن بدر المذهب نفسه وبخاصة أن الأعمال الأدبية أذن كانت موهوبة بالسلسلة والفكاهة ولا تحظى باهتمام كبار المتقنين واحترامهم» (75). وبهذا انزاحت قصيدة لثمن من سياق معين واندرجت في سياق آخر. فإذا فهمت رواية «زينب» في ضوء التأويل الأول للتنكر، اعتبرت رسالة أخلاقية تعبر عن تكرار ذات مؤلفها الذي فضل أن يحتجب وراء صفة ما، من أجل إيصال مضمون تلك الرسالة، وإذا فهمت «زينب» في ضوء التأويل الثاني للتنكر، اعتبرت عملاً أدبياً ليس له انتماء بأن يملأ عن صفته وهي «رواية» وعن صاحبه وهو «هيكل» إنما «تجسد ذلك بإشارات بديلة دالة وهي «مناظر وأخلاق ريفية» ومصري فلاح» باعتبار أن النص تقصيه الجرافة في الإفصاح عن هويته الفنية بروائية. لأسباب قد يتصل بعضها بتصور النص وصاحبه، أو بحوف المؤلف أن يجني عليه صفة الكاتب الروائي في مناح مشيع يتصور تقليدي يرى في القصص نوعاً من المسلية، والفكاهة، وعلى هذا التأويل ثبني نتيجة مهمة، وهي: إذا كان النص الذي اعتبر رائداً للرواية الفنية، قد يحسه مؤلفه حق التسمية الوعوية، ومن عليه باسمه الشطط في كيف يقبض له أن يتنزع حق الريادة الفنية ومن الواضح هنا أن هنسراً حارجياً اقتحم صلب الموضوع بخلاف الريادة، فإذا كانت بعض

اطلع على نماذج من الرواية الفرنسية وتأثر ببعض عناصرها وطوره العام، ولكن هل ذبح في أن ينتج رواية في قامة ما تأثر به؟ وجواب البحراوي هو «مستحيل، لأن مثل هذا الإساج كان يحتاج إلى شروط أخرى تماماً. أولها ألا يكون همه أن يقل هذا النص أو هذا الإطرار بل أن يستفيد منه، إذا أمكن بعد أن يكون قد عايش تجاربه الشخصية في مجتمعه هو وحلمه العميق الناتج من الاتصال العميق بأحلام البشر، لا أن يحلم حلماً مريباً مفروضاً عليه من الخارج، ويحاول هو أن يفرضه على جماعته وعلى لغتهم وعلى شخصياتهم وأحداثهم، التقليد لا يُنتج فناً، بل صورة مشوهة، وإنتاج نوع أدبي جديد لا يتم بنقله من الآخرين، وإنما نوع عميق بإمكانات الأصوات الأدبية الممكنة في الواقع وتنمية أفواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالاً في هذه اللحظة، وهذا يحتاج إلى فنان عميق واع جمالياً بوصفه «اجتماعي والتاريخي والثقافي، ومركز لتناقضات هذا الوضع، وزاغب في المساهمة في حل هذه التناقضات حتى يستواء الجمالي، وكل هذا صمد لقيمة النصية التي عاشها هيكل وجيله» (71)، فإذا كانت الفعلية الإبداعية التي يقوم بها هيكل قد تمت تمت تأثير النصية الكاملة للمؤثر العربي، كما يخلص إلى ذلك البحراوي، فإن التشكك يحوم حول ريادة «زينب» التي كانت مرآة لذلك المؤثر، وعليه فلا يمكن أن تكون «رواية بالمعنى النبطي، ولا يمكن أن تكون «رواية مصرية حقيقية كما وهم النقاد» (72) لأن لأحداث غير تتحرك بنق من قوى خارج سياق النص، ومفهوم الصراع فيها غائب، إلا ما تمارسه إرادة المؤلف الخارجية في توجيه الأحداث الوجهة التي يشاء. والتعبير عن نفسه وأفكاره عبر شخصية البطل.

أعيد إنتاج أمر استأثر وتأثير في الأدب، من خلال رواية «زينب» ليتحول من وجهه الإيجابي الذي أطرته مجلة «البيان» في مطلع القرن العشرين إلى وجهه السبيبي في نهاية القرن، ومرد ذلك مسود لقرءات النقدية عن منظورات مختلفة ومرجمات متباينة. الأمر الذي يؤدي إلى نتائج مستتمة، وأحكام متناقضة تتصل هذه المرة ليس بالنصوص وطرائق إنتاجها إنما بالكاتب وتكوينه الثقافي.

دراسة نقدية ▶

خلال هذه المدة الطويلة، وعلى الرغم من هذا، فقد جذبت كثير من القراءات حذو بعضه، والإطراء الذي تقدمت به «مجلة البيان» يمكن اعتباره مؤيداً لمعظم الآراء القائلة بريادة «زينب» بحيث لا نجد بحثاً جاداً يهدف إلى التحقق من تلك الأحكام التي وردت في سياق الاحتفاء والإطراء والتبويه وتثير قضية البحث في قراءات «زينب» مشككة كبيرة. وهي عدم الاهتمام بموضوع حظير مثل هذا، فمعظم القراءات محترلة واسطورية وتنطوي على قصور واضح، لأنها لا تعني بصحية التشكل الروائي من ناحية ثقافية شاملة، ولا تتوغل في ثنائيات هذه الظاهرة، وإذا امتدت فكتفي بالإحصاء المجرد الذي لا يعقل بمعطيات مستخلصة من قراءات شاملة لظاهرة كبيرة مثل ظاهرة التحول هي الأنظمة الأسبوعية والبنائية والدلالية لسرد العربي من حاله القديم إلى وضعه لجديد بالإشارات المتناثرة حول التطلعات من قواعد النشر لتقليدي، وتستخدم الحامية، والحلمية الواقعية للأحداث، مع أهميتها. لا تبرهن على طبيعته التحديث وكيفية وموجباته، ويمكن أن يضاف إلى كل هذا حضور لموجه «ثقافي» اتعربي التي استعين به لحسم موضوع الريادة، دون تقديم القرائن الدالة على ذلك، فاستند إلى ظهور نوع من التوافق بين «زينب» وبعض الروايات الأوروبية فقد منحت حق الريادة، لأنها بذلك تكون قد قطعت الصلة مع الموروث السرد العربي القديم ففكرة التأثير والتأثر دخلت موجهاً أساسياً في تثبيت الريادة، لأنها نُقِيت من أجل دحض أمر وإثبات آخر. ولا يخفى أن المؤثر الغربي قد تدخل في قراءات «زينب» وأنتج مرة، وهي الغائبة. من أجل إثبات ريادتها، وأنتج ثانية لتهتمس تلك الريادة، وهي مقدمة ذلك القول بمعايير الابتكار والانتماء والتأثر والواقعية والجدة الأسلوبية وبروز الذاتية، وهي المعايير التي عرست من وجهة نظر أخرى، فأصبحت تدل على غير ما قدمت به في المرة الأولى. ولا يخفى أن معظم القراءات القائلة بالريادة أو لنقضية لها قد دمجت بين «زينب» و«هيكل»، فالترجيح يشملهما، والعصم يمتد إليهما معاً، فقد تشابه المؤلف بقصه في تلك القراءات، ولم يحصل بينهما إلا في القليل النادر، ولا يمكن فهم هذه المصادفات إلا على اعتبار أنها من إكراهات القراءة وقصورها ■

الآراء قد حاولت أن تحسم ريادة «زينب» بناء على مجموعة قيم فنية - فكرية مستخلصة من النص، فإن آراء أخرى قد حاولت أن تدعم حججه المستبطة من النص، حول نقض ريادة «زينب» بأخرى من خارج النص، مثل إعادة تأويل قضية التكرار، ويضاف إلى هذا أن هناك من ذهب إلى أن أهمية «زينب» لم تثبت من حدة النص وبوعيته الفنية، إنما من مكانة هيكل الاجتماعية والسياسية (78)، وحسب الفساج فإن «هوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من الاضواء الباهرة حول «زينب» هيكل، فقد فصلت تماماً عن التجارب السابقة، وهذا جعلها وحيدة في الميدان، فزة ثمينة وبهيمة الدهر، وفور أنها وصفت في إطارها لتكشف حجمها الطبقي، وينتهي إلى أن الوضع الاجتماعي والسياسي لمؤلفها هو الذي أضفى عليها أهمية استثنائية ذلك أن صاحب «زينب» لم يكن مهموماً بالرواية كفن، و«زينب» إنما هي «مغامرة فردية منه، وروايته الأخيرة وهكذا خلقت، لا تبرهن على غير ذلك، فقد ولدت في زمان غير زمانها، وبمنهج مختلف عما كان شائعاً حولها» (78).

4. التباسات القراءة. خاتمة

عرضنا فيما مر لمعارج من قراءات «زينب» فاصدين إبراز لمعايير التي هي صوغها اعتبرت أول رواية ضمة في الأدب العربي الحديث، وأيضاً إبراز المعايير التي نقضت تلك الريادة. وتكشف المعطيات التي عرضناها عن إشكالية جوهرية في منهج القراءة ذاته، فمضلاً عن الاضطراب الذي يظهر في تصاميم بعض القراءات، فإنها تلبس أحياناً بمنظورات أيديولوجية تُسَلِّط تصوراً متأخراً على قضية ظهرت في مرحلة تاريخية متقدمة عنها، ويُحفظ وجه الاضطراب جلياً في التناقضات الحادة في بعض القراءات التي توافقت غيرها في إدراج «زينب» رائدة، لكنها تبرهن من جهة ثانية على وجود قصور فيها لا يمكن تجاهله، وكأن من حق الريادة لا يترتب في ضوء نتائج القراءة ذاتها. ويُحفظ إلى جانب ذلك، أن بعض القراءات يتعارض تماماً، بحيث تقصي إلى نتائج متناقضة لا يمكن التوفيق بينها، ومع أننا نأخذ بالاعتبار تماماً أن تلك القراءات تعتمد زمناً لفترة تقارب قريباً من الزمن، وأن منطلقات المرأة وقروصه وإجراءاته ونتائجها لا بد أن تتصور

- 1- لمة خلاف طاهر حول سمة سمور رواية مزيب، في قوالم كتب هيكال بشار إلى أنها صدرت عام 1914 لكن التوثيق الذي قدمته مجلة الديوان، في عددها الصادر في سبتمبر، أكتوبر عام 1913 عنها، يؤكد أنها سمور قبل التمدد المذكور من المجلة، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تاريخ سمور بما بين 1881 إلى 1913 مثل روجر ألبي ومن قبلها أنها صدرت عام 1914 مثل يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر ومحمود أمين العالم، ويشير هيكال إلى أنه كتبها في عامي 1910 و1911.
- 2- اعني هيدا المحسن طه بدر وهي شلت وعبد يوسف نجم وإبراهيم المصفاين، على سبيل المثال، هذا كوبرا من الروايات التي صدرت قبل مزيب.
- 3- محمد حسين هيكال، رينب، مناهج وأحلاق ريفية (القاهرة: دار المعارف، 1978) ص 8.
- 4- مجلة الديوان، عدد سبتمبر، أكتوبر 1913 نقلا عن علي حلفي، نشأة النقد الروائي ص 55.
- 5- محمود فكتور، دراسات في القصة والتمثيل (القاهرة: المطبعة النموذجية) ص 48.
- 6- يحيى حقي، فجر القصة المصرية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987) ص 48.
- 7- م. ن. ص 41.
- 8- محمد مندور، معارك أدبية (القاهرة: دار لوطية مصر) ص 195.
- 9- هيدا المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870، 1898)، (القاهرة: دار المعارف، 1968) ص 169.
- 10- م. ن. ص 331.
- 11- م. ن. ص 333.
- 12- محمود أمين العالم، أروع ما من النقد التطبيقي (القاهرة: دار المستقبل، 1994) ص 39.
- 13- روجر ألبي، الرواية العربية: مقدمة تاريخية نقدية، ترجمة حصة صيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988) ص 30.
- 14- شكوي محمد هيدا، المناهج الأدبية والنقدية عند العرب والعرفيين (الكويت: عالم المعرفة، 1993) ص 130.
- 15- علي حلفي، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث (القاهرة: مكتبة غريب، 1992) ص 8.
- 16- م. ن. ص 55.
- 17- محمد حسين هيكال، ثورة أدب (القاهرة: دار المعارف، 1988) ص 74.
- 18- تطور الرواية العربية ص 318.
- 19- أرمون عاما من النقد التطبيقي ص 34.
- 20- نشأة النقد الروائي ص 8.
- 21- المناهج الأدبية ص 13.
- 22- محمد حسين هيكال، مذكرات في السياسة المصرية (القاهرة: دار المعارف، 1990) انظر على سبيل المثال ج 1 ص 36 و37 و123 و159.
- 23- ثورة أدب ص 31.
- 24- م. ن. ص 212.
- 25- م. ن. ص 75.
- 26- زبيب ص 11.
- 27- دراسات في القصة والتمثيل ص 48.
- 28- فجر القصة المصرية ص 41.
- 29- م. ن. ص 44.
- 30- م. ن. ص 45.
- 31- معارك أدبية ص 195 وتطور الرواية العربية ص 320.
- 32- نشأة النقد الروائي ص 65 و105.
- 33- دراسات في القصة والتمثيل ص 52.
- 34- فجر القصة المصرية ص 48.
- 35- م. ن. ص 49.
- 36- أرمون عاما من النقد التطبيقي ص 34.
- 37- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية ص 32.
- 38- المناهج الأدبية ص 130 و131.
- 39- ثورة أدب ص 80.
- 40- دراسات في القصة والتمثيل ص 48.
- 41- فجر القصة المصرية ص 54.
- 42- م. ن. ص 54.
- 43- معارك أدبية ص 195.
- 44- زبيب ص 10.
- 45- تطور الرواية العربية ص 323.
- 46- أرمون عاما من النقد التطبيقي ص 34.
- 47- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية ص 30.
- 48- م. ن. ص 32.
- 49- مذكرات في السياسة المصرية 1، 2.
- 50- المناهج الأدبية ص 131.
- 51- سيد الجوزي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة (الأكاديمية، دار المعرفة الجامعية، 1989) ص 37.
- 52- زبيب ص 8.
- 53- سيد حامد الشناق، يا نورما، رواية العربية الحديثة (القاهرة: مكتبة غريب) ص 59.
- 54- م. ن. ص 53.
- 55- م. ن. ص 54.
- 56- م. ن. ص 56.
- 57- م. ن. ص 57.
- 58- م. ن. ص 58.
- 59- محمود خيرما، نفس الرقبي (مجلة معاصرات كشميد 1905) ص 4 و5 نقلا عن عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض ص 46.
- 60- محمود خيرما، اللقاء الروائي (مجلة معاصرات كشميد 1905) ص 7 نقلا عن الروائي والأرض ص 140.
- 61- هيدا المحسن طه بدر، الروائي والأرض (للقاهرة: الهيئة المصرية، 1971) ص 48.
- 62- سيد الإسرائيلي، مستوى الشكل في الرواية العربية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص 120.
- 63- م. ن. ص 131.
- 64- تطور الرواية الحديثة ص 331.
- 65- فجر القصة المصرية ص 53.
- 66- الروائي والأرض ص 54.
- 67- دراسات في الرواية المصرية ص 39.
- 68- م. ن. ص 41.
- 69- م. ن. ص 42 و43.
- 70- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ص 31.
- 71- مستوى الشكل في الرواية العربية ص 148.
- 72- م. ن. ص 148.
- 73- دراسات في القصة والتمثيل ص 52.
- 74- فجر القصة المصرية ص 48.
- 75- تطور الرواية العربية ص 318.
- 76- اتجاهات الرواية المعاصرة ص 37.
- 77- يا نورما، رواية العربية ص 58.
- 78- م. ن. ص 80.



قراءة النفاخر: الموروث المدوّن والشفاهي نموذج النص القصصي والروائي العراقي

يرتكز هذا البحث في استنتاجه على استقراء النص القصصي والروائي العراقي، بمعنى أنه يشهد رؤيته على النص الذي هو العون لاستخلاص القيم النقدية النظرية عبر فريسات متعددة المستويات ومستخلصة متون التصوص البدوية والنبطية، وابتداءً بين مستويات النص الجديد مروراً بفضلة وسطى القرآنية في مجال استنمار الورث بحيث تشغلت القصة والرواية العراقية على محط ووتيرة اختبرت من خلالها الزمن، إضافة إلى الاستفادة من الموروث على نحو يختلف عما سبقه من استخدام وتوظيف، حيث تجسدت في النص بعنفة بخصائص الموروث وجريته وحركته الداخلية إذ بدت هذه القيمة بالتركيز الاسمي والذائع إلى التخليق والتشكيل، ولتأكيد على قيمة ما أنتج خلال الفترة الأخيرة كان سببه أن القاص والروائي قد طور توجهاً معرفياً استقرارياً بشكل بديته الرويوية وبظروته إلى الموروث باعتباره جنساً نظرياً يحمل دلالة وفي إدراك وإحساس للثقافة، مما شكل علاقة جبلية، علاقة حرر وتوظيف وتتمثل مغاير وإثراء أنماط السرد والكشف بالحل النص، وتشظي لعنفة وفق نمطية جديدة باستخدام آلية مستحددة ومتطورة.

وظفت المعرفة المشظية للدلالة عبر مفردات استنتج قيمتها وصيرورتها من الموروث على نحو أو آخر، حيث يشكل النص القصصي والروائي العراقي كونه حلة من المدونات التي تتعد عن جذره صياغة ووعياً حياً وتقريب أحياناً، والبعض الآخر يحاول قلب العلاقة في المتن، مما أدى إلى حصول تشكيل متجانس مكي على المعرفة والاستقراء. لذا فالنص أنتج في جاحته توحيث فيها كل أطراف المعادلة الصعبة بالإنجاز، وهذا الجهد استقل بحيويته بمسار ما بذل من جهد في صياغة النص -المتن خصوصاً في متون الملاحم والقصص والحكايات المدونة، من هنا اشتملت محيلة القاص والروائي على مديات فضائية غنية أثرت النص بالمعاني والدلالات، لتحوّلها إلى مناطق غير مرتبة لتقوتها على استلا الكاس في الظاهرة المستمرة، ثم الكاس في المتن واستقرائها. عموماً، استند البحث إلى نص ضفي وثري وواسع مصرمة بما أنتج لمقارنات ان بورع استخلاصاته واستنتاجاته، اعتباراً من الجذر الأول للنص وصولاً إلى منطمة التشكيل والتخليق الجديدة، مروراً بنقطة اعتراضية لها تأثير فيه، هي اعتماد حوار عبر اتجاهين: حوار المنتج مع المتن وروية وقراءة الواقع، ثم التوليف في ما بينهما وهذا يحيلنا إلى جهود خصبة لدى المنتجين.

1 مقدمة نظرية

● النص... جنساً أدبياً اعتدنا طوّل جيران جنيت بوضع تعريف للنص، أكد على إمكانية دراسته والكشف عنه باستعاضة أن المعنى الكاس في هذا القوم يقود إلى

محين: عدم استقرار النص وعدم ثبات مذكراته الفنية، ثم اختلاها من منتج إس غره بما يعيق عمدية الإحاطة بظواهر هذا الجنس الأدبي الفنية والوصوعية، فهو تجايز والمجل (عني حد قون حاتم الصكر)، ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن النص له فضاءات مفتوحة، وحيثيات تسمح العنفة لكشف رؤية الكاتب، وهو بالتالي يرحل حرس السمت ويعني بعض مشروطياته ويرسح الأخرى، لكنه بالتالي يحافظ على لقيمة العليا لهذا الجنس، وهو نمط كقص أو جنس سردي. كذلك يحافظ على التمسك العام وتر من البيات داخله وحوله مما يحوجه من رلات لعل وشطحات الدهن موفراً له وحلة ممتسكة هي وإن اجتمعت على أساس العلامات المتباينة لكنها بالأساس تشتمل وفق صيرورة موضوعية متشظية تقود إلى معنى كاس في هذه الشات والعلامات المتعددة ولا نطرح هنا ماذا هذا السمت؟ بل نسي بما نلف داخله من معنى، ربي حدينة. فالنص بعنفاة حالة من التواصل الفني المرتكز على محور المعرفة متعددة المستويات في حاتها الموضوعي والمعني، مع تباين أنماط السرد وأشكال التعبير فيها، وصولاً إلى أنماط التوظيف للمعنى فهي تختلف من مدع إلى آخر حيث أن ذلك يشير أولاً إلى قدرة المنتج وقيلته في استقرار النمط المدونة، وثانياً إلى درجة تجاوبها مع المعنى الداخلي والروائي، وبالتالي الكيفية التي يحمل بها وهي مستويات محددة بوعين، ظاهري معاصر

مستويات من الشخصيات وخصائص الأمكنة والأعمال الخارقة وطاقتها، كالألوهة، ثم أنية سرود وحكي متعددة المستويات ومن هذا المنطلق كان الاعتماد على إرث أتي عليه المتح مفرقة جذبة مقابرة، مستندة إلى معرفه وليس إلى تلقيها فقط حسب موكو. بمعنى أن البقرة إلى الموروث مستندة إلى بية حرو و جدل واستقراء من أجل القبض على عمل المخلة وتنشيطها عن طريق اكتشاف اللامركبي في المرقبي. ونقصد بهذا الوقوف على الكامن في المرقب ووضع الافتراضات الموضوعية التي تقترب من صيرورة النص أو تفسير سطحه. فالنص المتن هو محرك للطاقة الإنتاجية الكامنة في ذات المنتج، كما هو متشعب للمجيلة الإنتاجية وبوسيع قضائها

هذا لحدل ينفي بتحركاته الموضوعية وانسبة إلى تعميق أساسيات الإنتاج للحديد. محبويه المتن تنشط نحو حيوية المنتج استقرى للنص الموروث وتزيد من معرفته. إذ تلخص إلى مراكم كيمي ووعي من المعرفة من هذه التكتلات المتنورة في متن الموروث وحيويتها وطاقتها. دعوت إلى حالات من التمثل عند القاص أو الروائي أو كاتب في بيته الذهبية وية محيطة، متجاوزاً عن أشكاله نحو مجالات من الهيمنة التي يخلقها النص المقروء بمحاورة بيانه الموضوعية وانسبة، أي أن المعنى الكامن في المقروء يدمج إلى تخطيطه وتوسيعه بآليات متعددة، ومن ثم يضاف إليه معنى جديد آخر من خلال تأثيراته في بية المنتج المعنوية وزحرجة نمطه في التشكل الذهني. هذه الخلقة تقود إلى البلورة والتنشيط وإحلال شروط المفاضلة والمفارقة والإبعاد والتقريب عن طريق الاختلاف والفرز إنها العملية التي تجدها تتركز في مساحة ذهنية تؤكد لنا احتمال المنتج على مستوى تحليل ذهني شعاعي. وهي عملية غير محدثة برمن ثابت إذ لا تخضع لمقاييس معينة، إنما يحصص إلى مستوى معرفي ويضاح هذه المعرفة بالمتح على مستويات من الاستقرار في تحريك التمثيل إلى مسحرك والمركبي إلى كامن وبالعكس. هذه المعرفة من خلال «المتن» تنظمها أركيولوجيا خاصة ولا تلتزمها فقط حيث ينشأ المنتج نصه على مستوى شعاعي تتداخل فيه كل أواصر النص ومروافاته ومركزاته وإن كان هذا التصور هو ناتج كمحصلة افتراضية لكنه بالأساس يستقر على طبيعة المخلوق أو المنتج، فلا إنتاج دون وعي، ولا وعي دون تكبير وجدل وتنشيط قيمات الوعي. وبالتالي قانوني عصاء تنوزع عليه أساسيات المعنى به، لذا فنحن والمنتج يدخل منطقة افتراضية للنص، غير أنها أساسية تشاف إلى المرحلة الأولى

وظاهري موروث وحضور الجدل المنطقي، أو ما سميته الجوراية الذاتية التي تقود إلى الكامن في المعاصر والكامن في الموروث، يقودنا بانتسجة إلى حاسة الموضع والصناعة والتضمين والتمثل. وهي سياقات ومسريات وضحة المعالم والصفات والخصائص في بصوح المصاحين والرواين لمراقبين وهي مكان من مدونة وشبهية، حكاية ومحنة، تعددت من خلال الرويات وزوايا الانعكاس في التمرين بهذا النص أو ذلك، مما دمج بالمدون الجسد أن يوسر له صيرورة هي خلاصة مرتبة الحددة القاص والروائي، بمعنى يستند إلى ذاكرة فردية وجمعية، وإلى ذاكرة معرفية عامة وأسطورية خاصة، مما دفعه إلى ممارسة الكتابة بسط وجنس أدبي جديد شكله العام، لكنه مرتبط بجنس أدبي موروث.

● مراحل النص. ومستوياته: أشار جينيت في كتابه «أهراس» إلى خلق المعنى الجديد في النص من خلال الاستعارة، وهو إنما يؤكد على تفرق النص الجديد بالنص المستعار. لذا فالطرس يطوي على الأبناء والتناهد بين الصين بالرغم من الأمحاء، إذ يؤكد على استحالة براءة أي نص من خلال استحالة الأمحاء الكامل للنص السببي، أي أن الاستعارة هي نوع من الخسوع إلى الكامن في اللاوعي بمعنى المقولة الفلسفية الحاجة إلى دمج ما هو محض قانون بعمل الخلق والإبداع، على حد قول فوكو، نداء بحالتين هام حضورهما شكلنا الأسباب التي دعمت المنتج للنص الجديد إلى التمرين بمرآة النص الموروث، ثم محاولته اختيار أنساق تعد النص عن منه نحو شي وأشكال مشابهة. هذه المعادلة تشفيرنا ثمر بثلاث مراحل أو مستويات على ضوء عمل المنتج العراقي، وتصوريا النظري لعملية التشكيل والتجديد هي ١- مرحلة المتن المدونة أو الشبهية، ٢- مرحلة الاشتغال الذهني (النص شعاعياً)، ٣- مرحلة التدوين الجديد (النص المشكل أو المخلق)، مستندين بذلك إلى مستويات ثابتة وافتراضية يمر بها المنتج. فهي مستوى المتن، وحدث المنتج نفسه بعمل معرفته أمام محاور زخرفة شكلتها المتن الأسطورية والحكاية والميتولوجية والتاريخية المدونة منها والشعاعية، المتناقلة عبر الذاكرة الجمعية، وبذلك كان عليه أن يكون على صاس مباشر بمسريات أبيها وطرق تدوينها ومحركاتها الدخيلة، خصوصاً الملاحم والحكايات التي انطوت على ممارسات فنية في التدوين. فمنها ما قرأ في بصوح سابقة ومنها ما شكل المدونات المنفردة بيته للتجربة والمؤلفة محيطة

وحبوبة للماضي والحاضر.

● **مستويات التشكيل والتحليل:** يسهل اشتغال النص على هذا المستوى من استثمار الموروث أمام مؤشرات لواقع منظور إليه من زاوية الحاضر ومدى رؤيته الموضوعية المستقلة إلى أسس من إعادة القراءة ومن ثم التمثيل، حيث تتوافر جملة خصائص للنصوص المتنوعة، رواية أم قصصية، لمجملها فيما يلي (إيجازاً)، وهي خصائص كانت قد نظمت على النصوص بدراسات مستقلة.

(١) ثمة اشتغال يحاول الاستمالة من الموروث واستخدمه في النص، حيث يمرر من خلال ذلك عطى للمعرفة يصل حد الاستشهاد والمعارضة والتلميح، وهو نوع من التضمين الذي يسلك سلوك المقارنة عن طريق الصيغ (٢) بهدف الاستخدام في بعض الموضوعات مشكلاً على أسس تسبيح النص الجديد، أي السداخ والتماهي بين الحدود المعرفية، وما يمكن أن يعطى عليه بدمه لإحياء والتخمين لتفادير موقع المصدر، ولكن ما يشير إلى هذا أو ذلك هو استخدام العلامات الدالة على مصادرها، بالاعتماد على أن الاقتباس هو حالة إنتاجية وليس عملية يسترجع إلى ما هو مقروء (٣) تشكيل هو أما على شكل مرساة ترتكز على تأسيس نمط من الشخصية (الشخصية الأكلية مثلاً) مع الاحتفاظ بخصائص المكان الموروث وتعميق الدلالات والتأكيد على العنصر الذي يشكل عناية داخل النص، وهنا تمتد الإشارات والعلامات في النصوص الدلالية السياسية التي يحتفي وراء مشكلتها الأمطوري (٤) تأسيس المكان المقرب من الأسطورة حيث تشير حركة الشحوص وخصائص المكان ونمط الأحداث إلى متحركات أسطورية أو حكاية، لكنها تخفي ذلك باستخدام أحواء وعلاقات معاصرة، عبر أنها تشير إلى نمط لهذا الصراع والوصول به إلى حافة الأسطورة أو الحكاية، أي الموعود به إلى الجذر الأول (٥) تشكيل ذهنية حكاية أو أسطورية تصل بالمتنوع إلى إغراء نص جديد من السهل ممره لاكتشافات التي عمدها (٦) توالي اسواتش والمذونات منها الشخصية أو الإرائية لخلق علاقات جديدة في نص جديد له جذور في نصوص أخرى متجعة، وهذا اسحت والتدوين يمد إلى التحرك للأسطورة ونمط الحكاية أو قلب مركاتها، ثم البحث عن العناصر الكامنة في النص-المتنوع من أجل إنتاج نص جديد، وهذا ما تشييعه للذهنية المتحركة والسامية للمتلقي (٧) تحليل نص جديد معتمد على أسطورة أو حكاية مختلفة يسهل متجها إلى لتأي عن مصادرها،

وهي مرحلة التوثيق وتكاد تكون المرحلة الثالثة، وهي مستوى التدوين الجديد للنص، تتمتع تماماً من أصل التدوين الجديد وجذوره، باعتبارها ملونة بشرط وعي الحاضر والتحرك في مجالاته، لكنها تبنى على روابط به من خلال طبيعة النتيجة وخصائصها المؤثرة في ذات النص لمشكل أو المخلوق وصيغورته. غير أن التجاوب مع مفردة الموروث تتأثر بعملية الانزياح التي يحطوها بنسخ لصمان استقلاله النص. أي أن الإحالة تكون على أشكال من الاستثمارات تباين من منتج إلى آخر، حيث تمثل داخل النص الجديد طبقات من المعرفة والتمثيل والصيغة مستندة في التشكيل والتحليل إلى الطوعية وقدرة الإيصال بين النص القديم ومصادره المعرفية فهو وإن اسند إلى نصوص أخرى إلا أنه يسمى إلى استعماله وبلورة صيغته به ومن ثم وضوح سماته الحكومية ولتجته التي قادت إلى مرحلة كتابة النص الجديد. وأحياناً يكون النص المشكل قد غادر موقعه بمعنى أنه يتألى عن مصادره، إذ تهاهي حدود الإيصال الثلاثة ليست مستقلة في ذاته، معب على عملية التحقيق للنص المعتمد على تحقيق جديد بالأسطورة أو الحكاية وغيرها من الموروثات فهو يؤسس تيمته ويحقق صلاته بالماضي والحاضر بالماضي والحاضر، مستنداً في تخليقه هذا إلى يكون نصي

بالأسطورة مثلاً كذاكرة تتحقق هنا على بعديته فيه بسلام الخصائص الداتية لها وتشكيل خصائص جديدة عند منتج النص، أي أن المخلوق يعتمد وحيماً فردياً منطلقاً من وهي وذاكرة جميعية استقرار الموروث وتشكل من لقراءة فعتاً أسطورية أو حكاية خلق لديه القدرة على محو الأثر أو ما اصطلاح عليه بـ «التلميح» حيث تحولت الشخصيات والأماكن في النص كعلامات يمكن التوصل من خلالها إلى نتائج دلالية بعيد الحدود إلى المدي هذه المستويات الثلاثة يحققها هرونة النص المعصمي أو لروالي الجديد، فهو يقع خارج مقتنين-تشكل يوات لشية وإفراضة شكل صيرورته الشفاهية وبقدرينا أن إمكانية النص المعالي من الاليتين الشعبية والمعاخه ثم الموضوع وحبوبة الأفكار هي ما يشير إلى هاتين مرحلتين، وعكسهما يؤكد ضعف القراءة وصعف الإنتاج ومطابته الجديدة بسبب ضعف التمثيل والتوظيف فالشكل الجديد كما تراه في النص، هو حالة من تدخل عناصر الإنشاء الذي أمرر القديسات الموضوعية والفنية حيث نحن أمام تشكيل جديد وديناميكية مسكرة أحداً في باء النص وهي حليط من نماذج وأبويه متعددة مستحدنة وموروثه ورؤيه متجددة

أسطوري وميتولوجي وتاريخي، وسياسي معاصر. فانص لديه إناء واسع يحتوي على مجموعة كبيرة من الاتصالات المعرفة التي تكون في معظمها معدة للمدونات، وأحياناً مختلفة، أو جديتها محبة القاص. وفي أحيان يحارب أن يحرف هذه السبعة أو تلك عن مسارها الحقيقي يقصد التهمك مرة أو تخليق علاقات جديدة مرة أخرى. فالداخل بين الأمانة وخصائص الأحداث والأماكن يرويها أو عيم كلي لمعرفة، يعلن كثيراً عن موقعه من هذا وذاك، لكنه في مرات عديدة يكون دأماً محابداً وغرب الأحداث والرموز، يحاور ما هو يافض ما قبله أو يقارنه به. فهذه البانورما التي تشهدها قصص جينستري تعتمد نوعاً من التراكم المرمي، محمولاً إلى المعنى الذي نلجده يتحلل بمراحل القصص الطويلة، ثم يجمعها كعصا واحد داخل النص وليس ثمة حدود ثابتة في انبثال المعنى والصورة، بل هناك مطلق يعتمد في استحضار أغرب الحفارات والحقبة المتداولة، فهي أيضاً لا تقتصر على رقعة جغرافية معينة بل تقود الرؤى إلى تشكيل الحكاية من الإرث الإنساني، كمصدر أو مرجع، يطلق على مدونة الجديلة تسجيل بنجاء لتطابق أو التصادم لكن النص في نهاية المطاف يتجه إلى جدر حضاري يتمش حضارة وادي الرافدين وما يورد في الكتاب المقدس وقصص الخليفة. ومن خلال هذا التعامل مع الموروث سرر خصائص منها (١) كسر بنية السرد المتعارف عنه التي تعتمد على التوالي والتتابع وهو يتقل في جملة القصصية من البخاطب إلى المتكلم، ومن السرد والوصف إلى الانبثال والموروث مجتمعاً يشكل عنده البطل بما يعرفه من حلائق وتناج. لا يرتكر على نمط من الشخصيات أو الأحداث (٢) يبدأ من التشكيك الأول للحقيقة، فاحلاً في كل الحقب كما في عصر الرومانسور الصاعدة لكنه في القصص الأخرى (مصاحب الآلهة، عصر المند، العصور الأخيرة) يمر عبر المسحبات والحقب والرموز نفسها مجدداً الأحداث والروى. (٣) تتأثر قصصه في ميسها بالمهد القديم وقصص الخليفة، لذا يحدث أن ياحاً كاملاً عن نمط الكتابات السابقة. (٤) يروج في المعنى بين ما هو متفرق في الكتب المقدسة والمصادر التاريخية وتاريخ حضارة وادي الرافدين، بل هي شيفرات تصف ما قبلها وتتواصل مع ما بعدها، وبالتالي تنهي الروايات وتقود إلى المعنى (٥) المدن دأماً مهددة بالانقراض جراء المداومة والصراع على البقاء، لذا يؤسس مدونته وفق تصور معرفي ومزيج مخبالي، أو وجود خصائص بعضها،

وقامها مع أحداث ومدخلات وصراعات وتكوينات شحذ المحالة (٨) لوقوف على حافة الأسطورة أو الحكاية من خلال النظر إلى الواقع السعري الذي يكمن في تأسيسات أولى للمتي الأسطوري كهيئة الأهوار. (٩) أحداث تراكم معرفي للتاريخ الأسطوري والميتولوجي مما يشكل بانوراما موقفة أو نوعاً من مشروبات دوت فيها معاصر الموروث دون الإعتناء بالصراع الدائر في جسد النص المكمل. (١٠) استخدام المدونة التاريخية في محاولة لوضع الإسناد في التوظيف. لكن ما نصمته النص هو المكس إذ يعتمد على إنشاء فجة خارج المتن أو الحادثة التاريخية، معبراً عن ذهنية جدلية لهذا المكون. فالإسناد يمح العمل موافقته نحر معايير تأسيس أحداث وتطوير معرفة المكان وخصائصه والشخصيات وبنيتها. وهو يكون الاشتغال على لمعين من السرد، الأول حكاية له روحية الوثيقة، والثاني مختلف عنه يستخدم أنماطاً مستحدثة أخرى. (١١) تركيب الأحداث والشخصيات على أسس جديدة، منها اعتراضية أو انبثالية، ومنها إخبارية لها أساسها (١٢) نشطي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وشرواح تشير إلى نية حدث وبمجموعه إنشائات تكس صبرورة الحدث الرئيس وكثته (١٣) الاستمالة الجرفية والكلية من الموروث، فهي إما ترمس حدث النص على موضوع واحد متكامل أو يحتزله مستهد من بداره الأساسية المحركة. (١٤) إيب المعط العام للنص الموروث بصياغة جديدة لا تمت بصلة مية إلى الجغرافي بتغيير طبيعة الوصف والسرد والأسلوب ثم اللغة ووظائفها. (١٥) التداخل بين ما هو موروث وما هو معاصر، وذلك بتقريب أسس المحركة والوليف بينها ارتكازاً على ذهن جدلي انتقائي. (١٦) البحث عما وراء النص ورواياته وتوظيفها وإطلاق مستويات من اندالات فيها.

II تطبيقات

الخصائص السابقة قد تتوزع على مجموعة نص، أو ربما يجمع بعضها في نص واحد، والخلاصة أنها خصائص النص القصصي العرفي في مجال توظيف الموروث.

* التراكب إلى المعنى / محصور جنداري: يفضي القاص محصور جنداري من خلال قصصه «عصر المدن» إلى نوع من التراكب العرفي بالموروث ومعني بها الخصائص التي ينطوي عليها الموروث، سواء ما كان يخص الشخصيات أو الأحداث والأماكن. فهو لا يقتصر على نمط واحد من الموروث بل يمزج بين ما هو

لكنها بالمحصنة صلب الموروث مشدداً هي حضارات موروثية - لست في انظر ضحايا الآلهة دوراً (حدث العرومان مثلاً). (٧) يعتمد جنداري أفعالاً في بهيات القصص تنفتح على النص الأثري. وعلى ما قدمه وهو يُعَدِّم عن متواليه نصصية مثلاً. قصة «القلعة» (اسدك الهلومي يتظنون الجحش الملكية، وهي تحرق طين لوري، يتظنون ذلك منذ ربع قرن). قصة «مصاصب الآلهة» (أعلنت أن دهر الأهرام قد بدأت)، قصة «زو العصفور الصاعقة» (اختطف لوح أوانجيا، وطار به بشوان من جبل إلى جبل)، قصة «عصر المدن» (اختلف الس/ أهل الظلام/ حول الشمس، ولكنها أشرقت واتدأ عصر المدن)، قصة «العصور الأخيرة» (لديه سبعة شرعية، حطمتها الرياح، وغمرت رمان نهر الخاصة) وهي بمثابة لمبوص مدمر (الأخير يرمي إلى حكاية الطوفان بعد أن كان عموال الراوي في حقب لم يحدد من خلالها إلا الدمار والقتل)، وفي «أمواج كالحبال» (المؤرخة في شباط ١٩٩٤) وهي قريبة من تاريخ رحيل القاص، يتميز النص كونه جامعاً لتصوص يعنى القاص من خلالها عن موقعه من الدمار الذي أحاط بالإنسان، واستفحاح الخراب وبغليل شية لكون، واستهداف الموروث الإيماني. مكتب في مفصلها الأساسية تحدث ترققاً على الحقة وحدث والشخصية. فمحاولة جنداري هي في متمدن موروث كعمل تحريبي تحقن من خلال مسح أريج في بحر حيث عكس معرفته لمحتويات العصور ومساراتها بحياوية حسناً وإعلان موقف حيي، معلناً عن معرفة شاملة مع اللعب مثل هذه المعاني أحياناً وتانيهما حقاً مياً بناءً معبراً لما اعتاده في كتبه النص.

بالتص إلى تشكيل علائق جديدة، سواء كانت تحصى المعنى والدلالة أو أبنية اسرد والوصف. فقصة «سليبي الميه» تعتمد على أسطرة انواع من خلال أسطرة اليث و لشخصية بحداد صله من الملقق واسهر، أي الماء وهو رن وحدهم الخبة الأولى للكبوس إلا أنه يسير وفق منظور الاوتقاء بالأشياء من أرضيتها إلى سموتها عبر شخصية أيوب النهري (أتره كان امرأة أم رجلاً إنه كان الأثني؟) يسما يتطور معجزة وحوده (من الماء أتى إلى الماء يعود) وما حجريات النص إلا محاولة لإدخال خصائص شجرة الخالوب لإعطاء الدلالة، خاصة إزاء واقع الحرب. فالشجرة المقدسة هي مائحة الحكمة وهي بداية بدمار وانطفاء. إنها بحصانها تحيل إلى دلالتها داخل الموروث فهي (امتصاصها لكميات هائلة من ضوء خلال الدهور حميتها تعوم الموت)، وهي (تتحصن حتى يصعب غيورها عن سواها)، وأخيراً (تشتع بموت مضيء). هذه الخصائص أسطورة حسنة. لذا فهي مركز للأنساث والتجديد أمام «مدر الحرب». وفي قصة «العمل في قصة قصيرة» محاولة لإعادة صياغة الكنبه الجديدة. من خلال السحب عن المسار الأسطوري خارج الزمن. وتكمّل الجلالة في «البصرة العاصية» مائحة بين الاحتمال النهري في حضور كبريا وعمود الخضر، وبين طقوس الريح وأعياد الخصب، من خلال تجسيد بعض الطقوس داخل النص. يسما يجد محاولة لقلب المعاسة داخل نص «ما لم يقله الرواة» باتجاه تحقيق علائق جديدة لدى شخصية شهرزاد. ويتحلل النص نوع من الحوار والجدل بين ارجل وشهرزاد - ارجل كان قد استقى معرفته من المدونات، يسما شهرزاد ترفض ذلك مؤكدة على قوة صحتها في قهر شهريار بمعنى الأداء في الحكي (إسمع أيها الرجل، صوتي هو الشيء الوحيد الذي استهلكته في الليالي الألف) وتشتمل العلامة أيضاً في «رموة» يعرف القابلة لتكون محددة بسباق النص وإشباعه بمجموع الرلى لسأصيل الهوية. بينما تتجدد تأثيرات الحرب في «هو الذي أتى» التي عطيت مسار جواد (حاصراً) في كشف ما هو سر في حاة كودي مقية حيث تشتمل القصة على إحداث برع من المعاني واسداح بينهما عبر محر كان قد دركه جواد ناقصاً

● **سيرة مدنية / محمد حفيظ** يشتمل حفيظ في توطيف الموروث على بلورة صورة المدينة المتحولة التي يجد خصائصها في الماضي والحاضر، فإعادة الشيد والبناء كانت بعد الخراب الذي طال المدينة جراء الحرب لد، فأمر إعادة بنائها يتم عبر التصور المعربي بحصانها

● **الأسطرة والشجرة / لطيفة الفليمي** تعتمد نصص الدليمي على منحيين في توظيف الموروث. (١) محاولة نخلين أسطورة من خلال اشتغال خصائص المكان، ونشطي واستهاص المحيلة النصصية بالاعتماد على طبقات من المعرفة. (٢) تصمين النص ببعض الشيفرات التي تتداخل مع مفردات النص لتعريف المعنى، بمعنى أنه ثمة تلاحق بين الرؤيا وخصائص الموروث وما يماثلها في الوقت الحاضر. وبعض القصص تكاد تؤسس متناً، لكنها تعدد تداخلاً رئيسياً مع ما هو موروث بيطرة النيمة الأساسية، والسباق المرحل باتجاه النص لكن الذي يجري هو ترك الانبثال النصصية لكي يستدعي ما هو أكثر تأثيراً وفق الوعي الموروث وبخصائصه، يسما بعد تشكيلاً لعلاقي جديدة ذات غمد حرري بقصد تعرية الظاهرة وتفسيرها وتحو هذا السط من التوظيف

● من التخلي إلى الواقعي المصري / جليل القيسي :
في قصص القيسي مملكة الانعكاسات الصوتية يتجسد استخدام الموروث على مستويين : (١) توظيف الموروث الأسطوري بوعي الواقعي (٢) الموروث القسري وحصره «محاكاة» والتناص مع أدب دستوبسكي . وفي المحل الأول يحق القاص مشهداً سمع فيه الحاصر بالماضي عبر رؤيا متفتحة مخففة ومحيلة محبسة تعتمد معرفة بحصائص الموروث الأسطوري ويثبت يتم ترحيل الوعي الحاضر إلى الماضي ، والعكس صحيح أي نمة تحيى نفس بسجل الماضي مسرحاً مكاناً وهو نوع من العبور لمخيلاتي مع دمج الوعي الحاضر مع التأكيد على خصوصية المكان (مدينة أريحا) وخلق معرفة متميزة بين بنيتين أما في مجال التناص مع أدب دستوبسكي وهو نوع من التناص لمعرفي الدال على قراءه معقدة لأدب دستوبسكي لكي يعكس خصائص شخصيته والأماكن ويقيم مقارنة بين رمي على نحو جدلي ومتجدد . وفي كلا النمطين نجد أن الطل هو جليل القيسي وهو من يقم مثل هذه العلاقة لعكس خصائصه الفكرية والمعرفية وصلته بكانه أريحا فالنصوص عبارة عن أسف على الحزن والمخيلة بالحداد الماضي وهي حالات بعضها صمد المعرفة انشركه عند القاص ولوروثها عشية موقف لمعرفة الراوي ومعارفات هذا الموروث في الآن ، وأما يلاحظ على هذه النصوص هو طمساً حثلاً للثقافة ، فالنص عندما يعين مصادرة بالجماء الخاص ، ويقسم علامات معه ، لا يقطع هذه العلاقة ، حيث يضعنا لكانت أمام نص متكامل مكتف بنفسه . الخبايا هنا لا يذهب دور ، بل يقيم علاقة دمج مع الشخصيات ونماذج الحدود بين الأرضية . والرباط الحمي متوفر بين البطل ومن يلتقيهم وفق استدراج قصصي عالي الأداء . والرحلات التي عكسها القصص كشف عن وعي الموروث من خلال العزيمة ادلالية القائمة بين القيسي وأرباً ومشاركاً وبين الرموز التي بلغها مثل «مكة الانعكاسات الصوتية» و«تملوه» التي استقبل كل منها بتيميم وفرة معارفها . ومجمل التوظيفات عند القيسي تتمركز في الخلاصات الفكرية المؤشرة لبعد الحضاري ، والمواجهة والمقارنة بين خصائص العصر والماضي وبوره موقف واضح هو في مجمله أسطوري ميثولوجي أخلاقي . - ذو معبر إلى مستوى الحضاري مركزه الإنسان ووجوده

● من التخلي إلى التخليق / ناجح المصري : يوظف مصري موروث الأسطوري بإعادة صياغة وبه علامات جديدة تدور حول مفاهيم ودلالات ، إذ تتوحد ثلاثة «لغة» لآلهة أناة» ولغة بلعلز وريد البحار» ولغة القرون» تشكل مصاً واحداً تتكامل محور الإله فيها وهذا التوظيف يقرب النص من المتن ، من خلال السرد

عدي لموروث ، بمعنى إعادة بناء المعرفة والمكر والإيجار هكذا تتم عملية ترحيل المعرفة من الماضي إلى الحاضر من خلال حضور رموز تاريخية إلى بصرياً» وما تضمنه نص خضير هو كشف الأوراق للوصول إلى المخيا الذي يؤدي إلى مصداقه ، بلدد ، بوصفه معللاً سبباً يتم من تلاحق الموروث بالحاضر أي إحصاء اسع من الموروث معي الحكماء الثلاثة» تبدأ جولة الحكماء في المدينة وتتحول في تدرجها بأفعال (ظهر - سبروا - تحول - هبط ، ثم حط - امرجوا) سير إلى أنهم قد بولغوا في بية واقع المدينة من أجل التفاعل معها وإضفاء التغير عليها والنص يطرح صفت الحكماء لكن يسحر بسعي المتنية للمستقيمة ، النظرات الثقافية ، العنيد المتخلف وراء خطواتهم) وهذه الصفات متجمعة بعطي شرعية المعاهيم ولأفكار فالحكماء ذوو معرفة بذات المدينة فهم مدونو الملاحم والمعاليم ، أما الهدف من وجودهم في المدينة فهو التفسير الذي سوف يوفونه إلى مجلس الآلهة متى اقتبل المدينة هي باب سائلتي حيث تجري عملية إحصاء رموزهم وسهم الشاعر بد شكرك لساب والأعشى وتترك أهمية في صياغة صفة جوده حده إلى ابن المدينة يوسف الطحان وهناك حصائص كثيرة في النص ، لكن الأهم هو إدخال مدونه ضمن أخرى حيث يعود الراوي ليذكر (التيك دور) بصدع عبي جميع مشاة المعركة ، وترتيب الأحداث والأسماء الواردة فيها لأصوح منها هذه الحكاية) وفي رواية السرح تكون النتيجة معشه بالسرح للشيد بعد بناء المدينت ، حيث يكون الراوي باحث عن الخرائط والأرقام التي ساعدته عبر السحابة السرح (أضف أفتك أثره إلى حلوة أرويا مع عديني با عشتار الخبيبة) ، والقصة تبني مساره على سنان رواية بعد أن عاد (سلام حقيقي) ومن هذه الأصوات إدريس بن سمي المهندس الذي يس الجرج ، والراوي وتداخل شخصية سمار (ولم يذهب سمار مع سر الإطلالة الأولى التي أدت إلى هلاكه ، بل أخذ معه سر الوصول إلى التمثال أيضاً كان سمار وحده يعلم أرقام عروج المصعد) ، لذا فإهمية في النص هي الكشف عن مكونات السر (سر الخروعة ، ومكان وجود الخرائط) والنص هو إنه لتجميع كثير من التيمات للمروثة خاصة العلاقة مع الآلهة عشتار بيلرزو حصائص وعلاقتها بكل كائنات التي (عدد على مسامي أسماء عشاق السمين ، دل إلى كالياب الخلفي لا يصعد ريماً ولا يمنع عاصمه) ، ويأتي مبدأ الإصرار بعد أن عثر على الأرقام وصعد إلى مكان التمثال (أقف وقعة السمار الأول أو الأخير ، أفل على الأبيد ملتزماسيه تحت جناح نظري ، لا أعجس بيلدين حلف ظهري سمر من كتي ودممي إلى لأرمي من مشاهقي ، إني أذكك مسافة الإطلالة التي تمنحتني يقيناً بآ ماخريه والكثات)

هو الجند، أصبح هو الحفيد) ثم (راو هو الحميد، وجمعهم الماسم). ومن خلال هذه الأدوار تحدث القصصيات حول تاريخ المدينة هذه، وهي سرعات وجود أو بقاء، مما يريده الحميد هو دومة الجندل بإثبات الواقع، وما هو موجود (الكيسانية) باستخدام عناصر التشويه والإلهاء من قبل «القصصيين» راوياً و«ملاكاً» ذاكرة. لذا فالحميد يقصد من هذا إلى دخول السجين الذي يذكره بالخطيئ ثم الخلاء أو البرية. وللنصوص خصائص منها أنها تشكل كترتيب حيث تنكس على معلومات ووثائق ونصوص، تشكل به جديد يعتمد على معمار موروث، إعطاء دعابة للشحوص وعدم تهميشها، اعتماد لغة خفية التي يدور فيها السجع مطعماً بين دعوة حديثة إلى جانب السرور الموروث، وهناك أساليب تستدح البقاء النفسي بدخول النص إلى مظنة وسط بين الحداثة والموروث.

● **العلامة والإحالة / أحمد حلقه:** نجد في محاولات أحمد حلقه اقترباً من الموروث ليس على أساس تشكيل نية أساسية بمعنى أنه ليست هناك علاقة ارتباطية مكونة بالموروث بقدر ما تعثر على علاقات يتقنها من انشغال متصفاً بها وفق المصنوع الذي يشتمل عليه النص. وبذلك نمت علاقه ترابط مع شخصيات الموروث بين الذاكرة على الاستلاب، دون الدخول في التماهيض التي يلزمها نص المتن كإخوة يوسف (كنا سبعة أولاد يوسف كبر يا جميعاً). وهذا التعريف من نص جاء قصصه واضحة كما هي واضحة في مدخل بعض القصص، وتقرب أحياناً عبر التسميات والاختراقات والاستلاب من علامات الموروث كما في (مياكنه الدب يا ابن يعقوب وأسمه عافلون)، وهذا أيضاً قنب لمعدلة المتن. وهناك الكثير من ذلك مثل (أيها العربي مسافر / يوسف أعرف من هذا) تلك امرأة العربي تسرق السبع وتختفي وراء الباب / إني أرى سبع بقراب سمان يأكلهن سبع عجاف / وتولي عنهم وقال يا أسقي على يوسف وبيعت عباءه من الحرير فهو كظيم). ويسبق السياق نفسه في «أولاد قريانه» و«رويا إبراهيم». أحمد حلقه عموماً يرفد المعنى داخل النص بعلامات لتقريب مراح قصصه وخصائص شخصياته من الموروث، ولا يشكل منه نسيجاً كاملاً.

● **يانوراما السفر الروحي / عباس عبد جاسم:** يعني جاسم في «نوايه أحمد الشهباني» سيرة وسفر أطلقه عبر متواليه قصصه هي نوع من السياحة المعنوية والروحية، تهمل من قصص أسبولوجيا الأسراء والمراج وسفر أبي الصلاء المعري سائلاً كما تهمل من رموز التاريخ خاصة المتصوفة. وهو نوع من النزوع التأملي إلى التفرغ من أدوان الحياة. والقصص في تعامله مع الموروث لا يحمده بهتم بقيمة معينة يعني عليها نصه بقدر ما يتضمن هذه

والوصف، التي غالباً ما تكون نوعاً من الطقوس والعبادات. يملك المصوري قدرة على تخليق أسطورة بالامتداد على ماضي فهو يقرب شخصياته من خصائص شخصيات أسطورية، مثلاً صفات كدكاش في سعة الإله أتنا حيث يعطيه دور النقد (امترب من اليساين اجنوبية وأطلق كل ما في حسده من قوة شخص بها صدقه الألفية التي فجرها ابن البرادي والسهول والجبال قبل قرون كثيرة)، إضافة إلى ما يطرحه من أفكار ذات معنى سياسي يحاول المصوري أسطره النص كمدونة عبر أسطورة الراقع فيه. ففي «أبنة الجدار» يعالج مسألة تعطين الرجولة عند الإله أتنا لإعطاء الدلالة الفكرية. وهذا ناتج عن تنبؤات المعرفة (البيرة) التي لو أسقطها لأحرقته مثل حطب الأرز) ويقصد الإحصاء فأناب واقع بين السوء وعواء أمة الجدار، وهو محور النص التناول عبر مشاهد متالية لتأكيد العبد النفسي عند الإله. ويمنل ذلك عمل الإله أتنا في «لغة العرو» حيث لعب وصف المكان (المصر) وخصائصه مشيراً داخل النص حادثة العمل النفسي وقلقه، بعد أن تم تعطيل رجولة ذاتياً ثم أفراد حاشية العصر من الذكور، لذلك تنجسد أدمه حالة اختلاف لغويته في المعادلة أثناء تطلعه إلى المختلفين عبر قمل العجوزين ومحاولتهم إحداث نوع من التصحيح النفسي الممكن على ذات حسب سورة هذه القصص لا تعتمد أحياناً على ما تنمذ ستدح الجانب السايكولوجي في حين كان محور القصصين أساسيتين هو تشكيل معمار التحليل في الشخصية والأحداث والأماكن.

● **خصائص للحيلة والموروث / جهاد مجيد:** يحاول جهاد مجيد عبر متواليه «دومة الجندل» أن يؤسس مدينة اوراق التي خصائصها بين الحيلة والواقع التاريخي. لذا فالنظير هو يتجسد وفق منظورات متعددة يعتمد المصنف والأحياء. وفي إنشاء النص، ملعب المدونة التاريخية دوراً أساسياً كتاريخ الأشخاص والأحداث والأماكن يرويها، رواء يتأورب كالجند عبر الحفيد والحفيد بابة هكذا نحن أمام حدثي متحله ومتحيلات حقيقة تجتمع لتشكل خصائص أدمه الجندل والسد التاريخي عبر المصنف يمنح النص شرعية تاريخية أما في مجال البناء العام فتمتد القصص على «ألف ليلة وليلة» في تحويل الأحداث إلى حكايات تروي بالحده والعلم حيث تتحول إلى راو ومروية له: الجند + الحميد، ثم راو ومصنفين: الحميد العامة، ويتوضح من الراوي طبيعته المطلقة داخل المدينة: (دومة الجندل - الشراية - الكيسانية)، لذا فهي مدونة هي الذاكرة الجمعية شعباً وفي أعين العرب تدويناً ثم إن علاقه النص بالموروث تتجسد في (السماء السوردي + الأحداث من الموروث + المنة والخصوبة الجديدة). ثم يتأرب الروي عبر (راو

الناصرى مع نصها خارج منحنى النص الموروث (ملحمة كلكامش في قصة «حدث في أوروك»)، فهي تبدأ من عروق أشر إلى كون ما يحدث داخل النص كان حدث في الملحمة. كذلك إصابه موجز ماس، وهو رواية موجره للملحمة. هذه اجواب دعت النص إلى تحليل بة خاصة نحو معنى جديد لكن لا يعارى مثاقته. خاصية الشخصيات كلكامش واكييدو ثم ملحمة شمتت حيث يحدد النص العلاقة بينها وبين أنكييدو؟ كونها علاقة معرفة، فهي تدعي أنها ألهمته المعرفة الخالصة، وهي كذلك في الفعل الجسي وتأثير تقنيات الحصار كالحفرة والخيزر والملايس. هذا يقود إلى إحداه لقاء هابر بينهما عن طريق قلب معادلة النص، لكن حيث يظهر الملك باتعا لأصص تحتوي نبات الخلود من هذا يكون مركز القصة هو استيخالة إلى مدارب شمتت عن طريق تعرية بلطمي والتصور، وهو فعل قرأني للملحمة يؤكد من سؤال (ألم يسرق العشب أسد التراب) فيجيب كلكامش (كانت حكاية حذع بها الآلهة لتلا سلب العشب مني) فاصحاً مع شمتت قوة لهيمنة عليه. بسيط منطه «الأونو»، ونهر باجيس أيضاً حيث يكتب حالات الإغوى. لنصل به إلى أن يطلو ما بداخله (نعاني امجيني الجهد والجنو، أرجعني إلى رحمت طفلاً، وأخبريني إلى فيه الهار إسائاً آخر، مجرد آمن هذا الميمر الذي لا يحدد. أكد النص ه على حميمه حارة شروء. أحز سكر الصبغات وامعاني اجدبده، فالوطيف كان وفق المادله واحتير معطف جديد ليكون منه جديد نص محلى

● باتوراما المعرفة / نزار عبد الستار: يعتمد نزار عبد الستار في «الطرو وضر الخولة» على أساس تداحل معاني الحنون وإشاراتها مشكلاً منها انشسية العام للنص وتقارب وتقاطع هذه اللون ونواتر ما يشأ نص هو عنابة باتوراما معرفية بصياغات جديدة. فهو إما يعتمد الإثارة، ويجموعها وتراكبها تشاً خاصية النص ومعمارها، أو يستل تيمة ويبي عليها حكاية بهه وتكون في مجملها مروحة بين الأسطوري والتاريخي كما هو طلف التاريخ الحديث غير رموز المدينة (سوى) ليؤسس خصائص مدنية اقليعات ومها تشطى الإحالات إلى مخلف ماحي الجباه. إنها إحالات معرفية عامة تخص السى الأسطورية والحكاية، والمهيم الشعبية. وهي بمثابة أفعه النص يعدها عبر صبغات ذات ميراث مدنة خاصة، ثم تحليل علاني جديده بمد السراكم المعرفي الكمي والتنوعي. إنه إما يعود إلى أسطورة المدينة والوث الأشريرين أو يحق أسطورة عبر إيجاد علائق جديده من اتحاد هذه الإشارات والمعاني مع بعضها. إن ما يشتمله الكاتب هنا هو أساليب متعددة لعكس ما تصوره ذاكرته المعرفية لصياغة النص عبر

النصوص حواس معرفية هي أقرب إلى الاقتباس وليس الوطيف. وهي بمثابة دفع بطله أحمد الشهداني ليحقق من خلال هذه السياحة غطى من الاكتشاف روجي حيث يقرب من الصوف (التعهر) والوصول إلى مرتبة البقاء الروحي، وريافة المعرفة الكاملة أي الوصول ببطله إلى كلي المعرفة عبر العلامات التي يروها خلالها وهي في مجملها علامات أماكن وأشخاص تحيل إلى المعاني (النهر المقدس، نهر السيد، حصور أسماء الآلهة والقديس والفلاسفة كأحمد الرومي ونوح ويهوه واتونيشتم...) وهي علامات تواجه البطل لتشكل باتوراما معرفية في سر روجي

● الموروث الشعبي / تصان مجيد: يشتمل مجيد في «الأغرام الحجرية» بتوظيف الموروث الشعبي الذي يشمل (المدونة، المصدر الشماهي، خصائص المكان، المحلة، نماذج الشخصيات الشعبية)، هذه الجوانب تشكل نسج النص الذي يرتكر أيضاً على الهامش الذي لا ينفصل عنه، بل يؤسس استكماً لآلية النص العامة. فالوطيف يتوزع على: بسى المرد، اللعة، الحكى، الوثيفة والفصص مجمعة بية واحدة هي بية حكاية لغرية ألف ليلة وليلة وكلية ودمنة. ومصادر القص كثيرة تعمل الملحمة على أصبها فيها ووصفها، وسكيز. أما الأساطير كما نرى رواد مركزير وسوى في هافه المعرفة ورفد النص، ويعتمد على أساليب من الصاغر العربية وكتب لسرفين وتحدده حذبه واصحه أو مسيطرة على النصوص، فهي إما تستر بة من بية الحكاية في ألف ليلة وليلة أو تحل خصائصها. والقاص يحيل بهه إلى نصوص كما يبدو. لكنها في الحقيقة تنمى أي نصوص ثقافية، مصولة، يكتب عليها صباغات معتمداً منحيز: منظور فكري يحص التركيبة الاجتماعية والعلاقات وطبيعة الصراعات، ثم للظهور الجسادي في اختيار الأشخاص والأساليب. ومع هذه المنظوران في منظور واحد فهي «قصر العاشق» والحكاكي يستخدم سى سرد تقترب من الموروث أحياناً، ويشتملها كلمة في أخرى، كما نجد الوثيفة التي تستند إلى امتن. فاماضي لديه هو بمثابة قناع يمزج من خلاله الراوي أسس الرؤيا بصاف إلى التجسيد الواضح الذي يروها وصف المكان وبعض الرموز التي هي مجملها ثوابت استلنت من الموروث الشعبي، ذات دلالات ملفهيمية. ثم إن الشخصيات قتلت تاريخاً أو إراثاً شعبياً مؤثراً داخل بية المجتمع، خاصة مجتمع الحضارة المعاصرة. وفي الأغرام الحجرية، يستخدم رولة يتناوبون في سرد حكاية هم بمثابة أصوات دالة على الإرث الشعبي. عموماً يبرز الموروث عند نعمان مجيد كعلامات تدخل في بنية النص وتشكله في الخصائص والمدنولات.

● تيمة اللق والنص / شينة الناصري: تحاول شينة



محتويات العدد الخامس من الاجتهاد

مجلة محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم
الجامعة الأمريكية في بيروت
رئيس التحرير: أسعد حيدر الله

1. Fred Donner (Chicago), From Believers to Muslims. Confessions, Self-Identity in the Early Islamic Community
2. Salih S. Agha & Tarif Khalidi (Beirut, Cambridge), Poetry and Identity in the Umayyad Age.
3. Leslie Tramontini (Germany & Orient Institut, Beirut), "If your Sky narrows over me, O Fatherland" Some Reflections on Early Iraq Nationalist Poetry
4. Adam Silverstein (Cambridge), A New Source on the Early History of the Rashid
5. Henry McAdam (New Jersey), Imperium in Imperio: The Ghassamid Presence within Byzantine Orions on the Eve of Islam
6. Vahid Behnamdi (Beirut), Djerbal Pasha and the Syrian Protestant College During World War I
7. Book Reviews

١. لفيكو سومي (كيوتو، اليابان)، المبارزة سقياً احتفالياً، مباراه شعرية جاهلية في وصف الحكيم حين أمروا القبس وعلقة العمل
٢. هتيل ليدر (Hallie، ألمانيا)، توطيف الشكل المركب في صناعة تاريخ التراث الإسلامي
٣. مهدي غزال (بيروت)، للتكنيكية بين النظرية والتطبيق، كان ما صوب يكون، نموذج.
٤. ماهر جزير (برلين، بيروت)، تفسير أبو الجارود عن الإمام الباقر، مساهمة في دراسة العقائد ائريته المبكرة
٥. زلفيا لوفيف (بروكسل)، حول الاستعمار الأوروبي في أفريقيا الوسطى
٦. مراجعات الكتب

مفساهيم وروى ونظرات إلى تاريخ اندية، استغوريا وتاريخياً، يشقيها القديم والحديث. وهي أساليب إحياء هذه الطوروث داخل النص، باعتماد مبرد (ووصف) معايير للمألف، وبالتالي فهي علامة تشكيل جديد يعتمد التراكم المعرفي دائم الاتصال مع الواقع داخل النص ومن خلال هذه الإشارات والمعاني والرموز حقق القاص بانوراما المدية ذات الصور المزيجية من الخيال والواقع وهي مدية أقلية العوان المؤسفر لبيرو (مع بعض التصرف).

جاسم عاصي / العراق - كربلاء

المراجع

- (١) مصر المين، مسعود جباري، الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤
- (٢) أمواج كالجال، جديدة للفرد: ١٩٩٤/٦/١٣
- (٣) سليل المراء، البحث عن شجرة الحكمة، العمل في قصة قصيرة، لطيفة النديمي ضمن «موسيقى صوتية» دار الشؤون الثقافية ١٩٩٤
- (٤) عصفرة المنصف، ما لم يلقه الزورق، رموز العرف الديلة في مجموعة ما لم يلقه الزورق، دار لزمنة ١٩٩٩
- (٥) هو الذي أتى ضمن مجموعة معظم النساء، الوحيات، المنصور الثقافية ١٩٨٦
- (٦) بحر يوسف، أرلاد عرياء، رؤيا إبراهيم ضمن مجموعة «حرف السيرة» أسعد خلف، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٥
- (٧) لائحة الإقالات، ١٩٨٩-١٩٨٩، نايج المصري، أمة المحار وريد البحار، أيلول ١٩٩٢، لعبة القورق، مجلة أسفار العدد ١٩٩٥، ٢٠، ١٩
- (٨) بوابة أسعد للشهداني، عباس عبد جاسم، محكمة الأدب ١٩٩١
- (٩) «ملكة الانكاسات» لصوتية، جليل القيسي، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٥
- (١٠) رؤيا خريف، محمد خضير، مؤسسة شومان ١٩٩٥
- (١١) ديمة الجنلة، نشرت: تبعاً في مجلة الأتلام كالأني، جهاد مجيد العدد ١٦-١٢ / ١٩٨٨ / المسامح / ١٩٨٩ / العدد ١٩٩٠ / السادس / ١٩٩٤، الخامس - السادس / ١٩٩٢، الأول والثاني / ١٩٩٢
- (١٢) «الأعوام الحضرية»، نعلان سجد، الأتلام، العدد ٧، ١٩٨٨، ثم ٢، ١٩٨٩، ثم ٨، ١٩٩٠، «العائلي، الجمهورية ١/٤ / ١٩٩٣
- (١٣) حدث في أدبيته، بشيرة الفاضلي، ضمن مجموعة «عق السري» نعلان، دار الحرف، بغداد ١٩٩٠
- (١٤) «باهر وغير البهر»، نزار عبد المتوا، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب، العراق ١٩٩٦
- (١٥) جيزار جبريت، أطراف النص، نسخة مصورة
- (١٦) علم النص، جوليا كرسيتا، ترجمة لريد الزاهي، دار نوفا
- (١٧) انونيس متحلاً، كلام جهاد، نسخة مصورة
- (١٨) «لجنة كلكاشي والقررة» الحموري، المؤسسة العربية، ص ٩-٢٠
- (١٩) لم تقصع الدراسة لتجارب لغوية، وهذا لا يعني أننا لم نحور دراسات فيها بل ضمها كتابنا لتوضيح هذه الخصائص وهي حول محمد خضير، نعلان، كاظم حصوني، فرح باسمه، طاهر عبد مسلم، حرم الصافي، نعيم عبد مهنه، محسن الحفاني، عبد الله إبراهيم، جابر خليفة، جابر عبد الستار البهائي، سعد الصافي
- (٢٠) البعث هو منجز من تلميس كتاب موضوع بروس نادرة التوظيف للموروث تحت عنوان «الموروث في النص» دراسة (س) توظيف الموروث في النص القصصي والروائي العراقي، وهو مد للعلم

قراءة النص / قراءة العالم

دراسة في البنية

- د. كمال أبو حبيب

الضخمة باحثون في مواد المعرفة المختلفة، فقام كلود ليفي - شتراوس مستعينا بنموذج التحليل في المسائيات المعاصرة عند ترويتزكوزي وفريدريك دوسوسير ورومان ياكوبسن بشكل خاص، بتطوير منهج جديد في دراسة الانثروبولوجيا؛ وقام البنيويون العرسيون (تودوروف وجيتيت وبارت مثلاً) بتطوير منهج جديد في دراسة الادب، والنص الروائي بشكل خاص؛ كما حاولت شخصياً تطوير منهج بنيوي للتعامل مع النص الشعري (الجاهلي والحديث خصوصاً)، والظواهر الثقافية المتأينة (الشكل، السلطة، الأسطورة، الأبقاع الخ)

النص الذي اخترته للدراسة نص قصير لأدونيس بعنوان «البحر»، (الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول ص ٣٦٣)؛ وسأثبت النص أولاً، لافتاً النظر إلى عنوانه - الذي سأعود إليه لإبراز أهميته أثناء التحليل وأود أن أؤكد عند الآن أن غرضي ليس تقديم دراسة بنيوية كاملة للنص، بل التركيز على سمات محددة في بنىه الإيقاعية

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين قد يبدو أن للوهلة الأولى متباينين، لكنهما في الواقع مرتبطان جذرياً. الأول مباشر ونحضي وصريح، وهو دراسة ظواهر إيقاعية في بنية نص شعري قصير؛ والثاني أبعد منه وأكثر شمولية، وصمي، وهو تطوير نموذجاً تحليلي لدراسة مفهوم النظام والبنية بصورة عامة أي أنني اتخذ من تحليل النص الشعري نموذجاً لتحليل أي نظام متشكل في الوجود: اجتماعياً، أو ثقافياً، أو سياسياً، أو اقتصادياً. فحين نصبح قادرين على دراسة البنية على مستوى أول ونمحي المناهج التحليلية التي تسمح لنا باكتشافها، ولهم مكوناتها، وإدراك شبكة العلاقات التي تنشأ ضمنها، والأنصاح من آلية التشكل التي تولدها ثم بإبراز النظام الكلي الذي يتمثل فيها، فأننا نصبح أكثر قدرة على تناول البنية على جميع المستويات الأخرى بتغل عملية التحليل من صعيد إلى صعيد، وبإدخال ما يبدو ضرورياً من تعديل وتحوير وتطوير على هذه العملية. ولقد أسهم في هذا النمط من التحليل وإظهار طاقاته

الثاني يتكرر هذا التركيب نفسه، أي ان الثبات يتعمق، أو ان نمو الحركة في النص يمتنع الا بشكلها الاساسي، أي متضوية ضمن الثبات

«والنهار انحنى والمساء»

بل إن الحركة هنا تصبح محاصرة بين ثابتين، أو بين دائرين تجسدان الثبات

وفي البيت الثالث يظل النمط المطاغي هو الجملة الاسمية، مقدمة هذه المرة بـ «إن»

«إنه مقبل، إنه مثلنا»

ويتعمق حس الثبات لأن كلا المبتدأ والخبر هنا اسميان، وبسبب تكرار «إنه» يبد أن ثمة حركة متقطعة في «مقبل» - اسم الفاعل الذي يشتق من «أقبل» وهو فعل حركي، لكن «إنه مثلنا» رغم ذلك، تزيد درجة الثبات في النص عن طريق طغيان الاسمية ودلالات الالفاظ عماً

ويستمر النسق نفسه مؤلفاً من تكرار الجملة الاسمية في البيت الرابع: «إن السماء» لكن شيئاً هاماً يحدث في البيت هو دخول «غيره» التي تشير الى احتمال حدوث تغير من نمط ما في حركة الاييات - النص، وخروج على النمط الطاغي حتى الآن وبالفعل فان هذا الخروج والتغير يجتازان بسرعة في بداية البيت التالي، الذي لا يبدأ هذه المرة باسم، ولا يشكل جملة اسمية، بل يبدأ بمفعول - «رَفَعْتُ» كاسراً نسق القصيدة السائد حتى هذه اللحظة ومظهراً دلالة «غيره» تماماً. أي محولاً احتمال حدوث حركة انكسارية خروجية في النص الى تحقق لهذا الاحتمال وحدث فعلي لهذه الحركة الانكسارية الخروجية

وتنقلب الجملة، وتركيب الاييات، وعلاقات النص الداخلية، من «اسم + فعل» او «اسم + اسم» في كل بيت، الى اسم يشكل بيتاً مستقلاً ثم «فعل + مفعول به» في بيت مستقل. والفعل بطبيعته تجسيد للحركة وللرمنية أي ان الفعل «رَفَعْتُ» يكسر اللامرئية والثبات السائد حتى الآن، ويدخل عملية تغير تتجلى في كونه فعلاً متمدياً يتطلب مفعولاً به، ويعرض بذلك نمطاً جديداً من التركيب والمكونات النغمية على النص. وسأمثل لهذا التغير تركيباً ومرتبياً كما يلي

الحركة (A) = اسم + خبر - فعل - اسم

مفصل الانكسار والتغير (B) = فعل + لواحق + مفعول به + صفة
أي ان فاعلية السماء في هذا المفصل هي ادخال تغير جذري على القصيدة كلها يتمثل في نسق نمط الجملة السائدة وإدخال نمط جديد مغاير تماماً. وتتجسد هذه الفاعلية الحادة في أن تأثير السماء يتخذ صيغة الفعل المتمدي، ثم في كونه يستمر في البيت التالي، على العكس من النمط السابق الذي كانت كل ذات فيه تتشكل في بيت مستقل، او في جملة تستقل بيت كامل، وكان الفعل فيه لازماً:

«والنحيل انحنى

والنهار انحنى والمساء ..

إنه مقبل، إنه مثلنا»

كما تتجسد في أن تغلغل تأثير السماء صيغة الفعل المتمدي في مقابل الفعل اللام في الجمل السابقة يؤدي الى حدوث تداخل تركيبي في النص ووصول تأثيرات معينة، عبر فعلها، الى بيت ثان وإحداث تغييرات جذرية فيه. وكل ذلك واضح في البيت

«وَدَنَّتْ كِي تُدَلِّي»

وفي تكرار الافعال وتواليها: «رَفَعْتُ، دَنَّتْ، تُدَلِّي» كذلك تتغير طبيعة الحركة من الانسيابي (انحنى) والمفعول اللام، الى درجة اعلى من المنق والمفعول المتمدي: «كي تدلّي» فالتدلي لا يكون الا اسقاطاً من مكان عال باتجاه مكان وأطيء، أي انه حركة خفض وانزال لكن التغير الأكثر جوهرية هو تغير انحاء الفعل من «انحنى» الى تقبضه «رَفَعْتُ» فيها «انحنى» النحيل والهار والمساء فان السماء «ترفع» سقفاها. وفي البيت الاخير يعود النسق الاساسي لبيروت، اذ يبدأ بالاسم ويكون عبارة متضوية خاضعة لفاعلية السماء في البيت السابق وقبل نهاية البيت تبرز فاعلية السماء الحقيقية، وهي تغيير (هو) عن طبيعته المتمثلة في (وجهه)

وتحويله الى شيء جديد «جرس»

ومن جميع التفسيرات التي ولدتها جملة السماء يظهر جلياً أن الحركية والتغير والتحول تأتي منضوية ضمن الجملة الاسمية

«غير أن السماء رفعت...» و«دنت كي تدلّي وجهه»

وهكذا تتجس صورة كلية للنظام التركيبي في النص تتكشف من بروز الجملة الاسمية وتكوينها لجسد النص محتوية داخلها على الفعل، على امكانية الحركة وإحداث التغير، ويسكن الأفصاح من هذه الصورة تحطيطاً يرسم مربع يمثل جسد النص يتألف من الجملة الاسمية من أوله الى آخره وصمته تنضوي تحركات تولدها الجملة الفعلية المنضوية

الايضى = ثبات الجملة الاسمية وسكونيتها
الخط المتعرج = حركية الفعل والتغير

وبهذا المعنى، فإن الجملة الاسمية «التحليل النحوي» ومثلاتها تصبح عالماً اصغر (Microcosm) يجسد في تركيبه صورة العالم الأكبر (النص) (Macrocosm)

وتتجسد الحركية الداخلية التي تحدث ضمن بنية من الثبات المحيط على صعيد البنية الإيقاعية، فنحن نستطيع الآن ان نربط بين طيفان (فاعِلن) في جميع مواقع الثبات واللاناعالية وبين ظهور (فعلن) بحركيتها وسرعتها في الاماكن الثلاثة من الحركة والفاعلية والتعدي التي تؤدي جميعاً الى التغير

وهكذا نرى ان الكلمة التي تحمل دلالة التغير والتعدي، وهي الفعل «رفعت» ثم «دنت» هي بالضبط الموقع الذي يمثل حدوث (فعلن) بدلاً من (فاعِلن). فالفعلان «رفعت» و«دنت» لهما التركيب الورني (— ه فعلن)

أما الموضع الثالث الذي ترد فيه (فعلن) فإنه مفصل التغير لهوية وجهه، إذ ان الوجه كما قلت يرفع (جرساً)؛ والجرس بهذه الصيغة محرق فعل التغير الجوهرى في النص، بل انه مركز

النص ومتبني مسار فاعلية الحركة؛ وكلمة «جرس» هي عنوان القصيدة ولذلك فإن كلمة (جرس) هي بالضبط المكان الذي تحدث فيه (فعلن) بدلاً من (فاعِلن) (جرساً=... ه فعلن) والجرس مصنوع حركة ورني ومن الدال جداً ان (فاعِلن) تعود بعد «جرساً» تماماً، مثثلة في وصف «الجرس» بأنه «اخضر» فالصمة هي صمة، والصمة ثبات، بمعنى ان الأخضرار في الجرس صمة فيه، لا تجسيد لحركته او جرسيته لورنيته.

أما التغير الآخر في النص، وهو تغير جرتي يرد مرة واحدة، فإنه ورود (نا) وحدها بعد (فاعِلن) في البيت الخامس، دون أن تتطور لتشكّل وحدة جديدة (فاعِلن) مكتملة. وورودها هنا يمنع الايقاع صمة ثقيلة، من جهة، ونغمة منخفضة من جهة اخرى، بدلاً من الايقاع الصاعد في الايات الاخرى (السماء- اخضراراً مطراً) وهذه الصمة الايقاعية تجسيد باهر لطبيعة الصورة واتجاه الحركة في النص

فالفعل «تدلّي» كما قلت سابقاً، حركة انزال وخفض وهو استداد طويل اكثر من الاتعناء ثم ان فيه فاعلية اضافية للسماء (مصدر الفاعلية الكلية في النص). وكل هذه الخصائص تتجسد في تطوير الأيقاع من (فاعِلن فاعِلن) الى فعلن فاعِلن نا). وحين ندرس نظام النبر في الايات، بالطريقة التي وصفتها في مكان آخر^(٣)، نرى أن النبر في جميع الكلمات الأخيرة في النص نبر على المقطع الاول من التفعيلة (فاعِلن)، اي انه يأتي كما يلي «ه ه ه» (مطراً، أخضرأ، اتعنن). أما في «ودنت كي تدلي» فهناك نبران قويان في التفعيلة الأخيرة (ه ه ه^(٣) ه ه ه)، اي أننا امام ثقل ايقاعي وحركة ارتفاع وانخفاض حادة، وكل ذلك يتجسد على صعيد المعنى والصورة نفسيهما في البيت الخامس المختلف عن بقية الايات تركيبياً، ودلياً، وإيقاعياً كما أمل أن اكسون قد أظهرت الآن. ثم انه يتجلى في ان حركة القافية الطاقية، في النص كله، باستثناء هذا البيت، هي حركة مد صوتي باتجاه الاعلى (سماء، مطراً، اتعنن) اما في البيت «كي تدلي» فإنها حركة خفض تتمثل في المد الصوتي باتجاه الاسفل (الياء) وتشديد الكسر على اللام الواقعة قبلها.

تبقى نقطة أخيرة في النص بتشابك فيها البعد الإيقاعي يبعد آخر تابع من التركيب الصوتي (التقفية) والدلالة. لقد اعتدنا على اعتبار القافية ظاهرة صوتية عرضية، ولم نفكر أبداً بأنها ذات بعد دلالي، أي أنها جزء من التكوين الدلالي للنص الشعري. لكنني حاولت في أكثر من مكان أن أظهر أن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة، بل أنها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة - فالكلمات المتضافية لا ترتبط صوتياً فقط، بل ترتبط غالباً على صعيد دلالي. وفي النص الحاضر يظهر ذلك بجملاء حين نحلل الكلمات المتضافية التالية:

والنخيل انحنى (A)

والنهار انحنى والمساء (B)

انه مقلبل، انه مثلنا (A)

غير ان السماء (B)

إن «انحنى» و«مثلنا» متطابقتان لا من حيث الروي فقط (نا) بل من حيث الصيغة الوزنة، فكلاهما على وزن (فاعلن). ثم إن الانحناء ويرتبط به مثلنا ولأن الانحناء اقتراب من شيء و«مثلنا» شبه بشيء، أي اقتراب منه.

كذلك تتشابه السماء والمساء صوتياً (جناس) ومن حيث الاتساع وارتباط المساء بالسماء. وحين تتغير القافية، فإن التغير يتم في سياق التفسير الجذري في بنية النص كله، فتأتي قافية جديدة تصاحبا «رفعت فوقه سقفها الممطرة» وتقفى «الممطرة» و«اخضر» لا صوتياً فقط، بل دلالياً فالمطر هو مولد الاخضرار وهو يأتي أولاً ثم يأتي الاخضرار. وهكذا الحال في النص: فالممطر تأتي أولاً ثم يأتي الجرس الاخضر تالياً لها وكان وجوده تابع من وجود «الممطرة» ونتيجة له. وكما ان لظهور القافية دلالة فإن لاختفائها دلالة - ان ابيات النص تتقافى هكذا: -

A

B

A

B

C

D

C

وبلاحظ ان هناك كلمة نهائية واحدة لا تتكرر أي أنها لا تشكل قافية أولاً تتقافى مع أية كلمة أخرى في النص، هي الكلمة المرموز إليها بـ (D) وليس هذا التفرد عرضياً، بل انه جزء جوهري من حركة النص ونموها وتشكل بنيته الكلية. فحين نحدد موقع (D) المتفردة هذه نرى بجملاء أنها هي الفعل (تُدلي) وهي فريدة الفاعلية والتعدي، والحركية في النص، وهو هو المكان الذي تفرد ايضاً بـ (نا) إضافة فيه وورود نبرين ثقيلين عليه في آن واحد، أي ان «كي تدلي» تصبح متفردة على كل صعيد: المعنى، والصورة، والوزن، والإيقاع ونظام التقفية في آن واحد. وسأضيف الآن زاوية تفرد أخرى لها: فهي الفعل الوحيد المضارع، وهي ايضاً الصيغة التركيبية الوحيدة في النص التي ترد فيها (كي) وتشكل جملة منضوية من هذا النمط. وكل الجملة الأخرى في النص بسيطة: «مبتداً + غيره + فاعل + فاعل + مفعول به» باستثناء هذه الجملة المتفردة في هذا البيت العجيب، فهي مسبوقة بـ «كي» والفعل فيها يتصب اسمين: «تُدلي وجهه جرساً».

إن مثل هذه الدراسة للنص الشعري، بما فيها من تطوير لأدوات ومفاهيم تحليلية جديدة، لتسمح لنا بطرح أسئلة جوهريّة في دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية كلها بقصد تنمية مناهج تحليلية ذات كفاءة عالية لتناولها، فنحن الآن امام أسئلة من نمط: ما هي مكونات نظام مدرك ما؟ وما هي العلاقة بين الجزء والكل فيه؟ وهل يمكن ان نعزل ظاهرة ما ونحكم عليها في ذاتها؟ وكيف تفسر الظاهرة الاجتماعية مثلاً، ضمن البنية الكلية التي تقع فيها واليها تنتمي؟ (ولتكن هذه الظاهرة «حرية المرأة» أو «العنف في المجتمع» مثلاً) وما هي الآليات التي تحكم تشكل الانظمة وتوجه العلاقات بين مكوناتها؟ وهل ثمة جدوى في الانطلاق من قيم مطلقة ودراسة «الاحداث» (بالمعنى الذي يقصده ميشيل فوكو في دراساته المتميزة) من خلالها واستخدام مفاهيم مثل الخطأ والصواب، والضعف والقوة، لوصف ما لا تتحقق فيه هذه القيم المطلقة؟ وعلى صعيد فني او ابداعي صرف: ما هي العملية الابداعية؟ ما

علاقة الوعي بها؟ وما دور اللاوعي والحدس في تكوينها؟ وكيف يتشكل النص الأدبي وتبادل مكوناته الجزئية التأثير والفاعلية؟ وما هو الأيقاع، وأي دور له في تكوين النص الشعري؟ وهل التوحد والتناسق والتناغم المطلق أو شبه المطلق قيمة في ذاته؟ ولماذا يكون قيمة في بعض الثقافات ولا يكون كذلك في غيرها، أو يكون قيمة في مراحل تاريخية معينة ولا يكون كذلك في مراحل أخرى؟ وقد لا يكون جلياً أن هذه الأسئلة كلها تبلور وتطرح نفسها من خلال ما يشير النص القصير الذي درسته من نقاط اهتمام، لكن الأمر في الواقع كذلك. لماذا، مثلاً، ترد (فا) اضافية في موضع معين؟ ولماذا تقلب الجملة من اسمية إلى فعلية؟ ولماذا ترد (فعلن) بدلاً من (فاعِلن) في أماكن محددة؟ ولماذا تأتي الكلمات المتقالية بالصورة التي جاءت بها؟ ولماذا تنفرد نهاية بيت واحد فقط فلا تتقافى مع غيرها؟ إلى آخر هذه الأسئلة التي حكمت تطور الدراسة التي قدمتها وكانت ضمنية متبطنة لها. ومن الجلي أن ثمة فرقاً جوهرياً بين أن نكتفي، كما تفعل مناهج الدراسة التقليدية في الثقافة العربية، بتحديد وزن الأبيات وتسمية بحرهما (المستدرك)، وبين أن نفعل ما فعلته الدراسة المقدمة هنا؛ وبين أن نطلق من مقولة عقلانية مذهية جامدة فنقول:

«هذا ليس شعراً، لأن ما أسماه العرب شعراً كان يتألف من أبيات كل منها ذو شطرين وقافية واحدة... الخ»، وأن نمارس نمط التحليل الذي مارسه الدراسة الحاضرة؛ وبين أن نقول: «إنه فعلن هي (فاعِلن) وقد طرأ زحاف عليها فسقط ساكنها الأول»، وأن ندرس هذا التبادل الإيقاعي ضمن البنية الكلية للنص كما فعلت أعلاه؛ وبين أن نشرح أبيات النص ونكتفي بذلك، وأن ندرس تركيبه اللغوي، وتركيبه الإيقاعي ونمط الجملة السائدة فيه، والعلاقة بين الانتظام واللا انتظام، وبين سيادة نمط وبروز نمط آخر (إيقاعياً وتركيبياً الخ)، كما فعلت الدراسة الحاضرة.^(١)

وكل هذه الفروق هي الفروق التي تميز بين منهج ومنهج، رؤية ورؤية، وتوجه ثقافي أول وتوجه ثقافي آخر، لا في دراسة

النص الأدبي فقط بل في دراسة المجتمع والثقافة والسياسة والاقتصاد، والعلاقة بين العالم الذي نعيش فيه وبين القوى التي نحاصره، والطبقات والتشكلات الاجتماعية ضمن المجتمع العربي والأدوار التي تلعبها في تكوين البنية الاجتماعية، بل حتى في طرح أسئلة جذرية من نوع: هل هناك بنية اجتماعية عربية (تشبه بنية النص المدروس وتكون نظاماً متكاملًا)، أم أن المجتمع العربي خليط من الجزئيات المتوضعة تاريخياً في زمن واحد لكن المتمتعة مكانياً وظرفياً لأزمنة مختلفة متعارضة متباينة بحيث أنها في الحقيقة لا تشكل بنية اجتماعية، بل مجموعة موجودات متناثرة مُفككة.

وإنني لأمل أن يسهم مثل هذا العمل بنمط الأسئلة التي يسمح بصياغتها وطرحها، وبما يفرضه من بحث دؤوب من أجل تقديم أجوبة علمية دقيقة وجذرية لها، في تكوين نموذج تحليلي ذي كفاءة عالية على دراسة الظواهر التي تحيط بنا في حياتنا بأبعادها المختلفة وأن يسهم البحث المستمر في تطويره وتنقيته وتصفيته وإحكامه ليصل إلى أعلى درجة ممكنة من الكفاءة والقدرة على الاكتفاء والاكتشاف في المستقبل.

■ إشارات

١ - استخدم في التحليل الوزني نظام المتحرك والساكن الذي استعمله العرب القدماء لميزات كثيرة فيه. هكذا أمثل كلمة كاتب = (- - - - -) وكلمة مكتبة = (- - - - -) وكلمة كاتب = (- - - - -). وأفضل ذلك مع وهي تلم استخدام المعاصرين للتمثيل المقطعي (كاتب = - - - - -).

٢ - يمكن تمثيل ما يقال هنا بالصورة التالية للنص بأكمله :

٢ = فاعل مرتين

٣ = ثلاث مرات

٢

١

٢ + ٢

١

٣ - را. كمال أبو ديب في البنية الأيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري
لعمرو بن الخليل ومقلدة في علم الأيقاع المقارن ، ط ٢ ، دار العلم للملايين
(بيروت ١٩٨٩) الفصلان الثالث والسابع خاصة .

٤ - أو أية ظاهرة أخرى . إن دراسة السلطة وطبيعتها ودورها ضمن المجتمع
العربي ، مثلاً ، لا تبدوا لي ممكنة إلا من هذا المنظور : أي بموضعها ضمن
بنية كلية ذات معنيين : تزامني وتوالي (أو تعاقبي تأخري) . ويصلق هذا على
كل ما يخطر لنا أو يجلي أمامنا من ظواهر . وإذا كان الطموح إلى أحداث مثل
هذه المثقلة المنهجية من صعيد إلى صعيد قد يبدو غير معقول فإنه ليحسن بنا أن
نذكر أن الظاهرة التي أدت إلى اكتشاف نيوتن لقانون الجاذبية الأرضية كانت
سقوط تفاحة من شجرة اسماءه . لقد ميز نيوتن الظاهرة مسائلاً : لماذا سقطت
التفاحة إلى اسفل لا إلى أعلى ؟ وكان سؤاله أولاً ، ثم سعيه إلى تفسير الظاهرة
ضمن بنية كلية ، مسؤولين مباشرة عن وصول الإنسان إلى القمر .

٥ - تسمح دراسة التغيرات الأيقاعية التي تطرأ على المتداول بشكل خاص ،
والتي كنت قد أشرت إلى احتمال حدوثها تكهنياً في عملي المشار إليه في
الهامش (٣) ، بإثارة أسئلة جذرية حول مشكلة تناقض علة على مستوى آخر لا
علاقة له بالأيقاع مباشرة هي مشكلة الحرية ، والعلاقة بين القاعلة والإبداع ،
والتراتب المتشكّل والنشوء عليه وبنية النص الشعري وتوزيع الموحّدات
اللغوية فيها وعلاقة هذا التوزيع باكتمال التشكيل الوزني في البيت . وآخر ما
أراه من قصائد يشر بأهمية القيام بمثل هذه الدراسة لكشف تغيرات جوهرية ،
قد تكون بنوية ، في تركيب الفكر العربي الحديث . إن قصيدة حميد سعيد
«بيت كافظم جواد» المنشورة في العدد الأخير من الأرقام (٦٤) ، تموز ،
(١٩٨٦) ، وقصيدة «السمة» في «قصائد من زمن الحرب» لياسين طه حافظ
(العدد نفسه) ، وإلى درجة أقل قصيدتي «حديث عن المدلع» وفي الموضوع ،
في السلسلة نفسها ، لتقدم مادة ممتازة لمثل الدراسة التي أقترح ضرورة القيام
بها .

صدر حديثاً

عن دار الشؤون الثقافية والنشر - بغداد
وزارة الثقافة والاعلام

- نحو مسرح فقير

تأليف جيري كروتووسكي

ترجمة د. كمال قاسم نادر

- معنى الفن - هريوت ريد

ترجمة سامي خشبة

- احرف البصرة في ثوب المطر

شعر - زكي الجابر

- محمد كرد علي

تأليف جمال الدين الألومي

- قصائد للوطن والحب

شعر - محمد راضي جعفر

- المسرح الانكليزي المعاصر

تأليف د. سمير سرحان

- الادب والدعاية - تأليف أ. ب. لوكيس

ترجمة د. موفق الحمداني



قراءة في عمود الشعراء

كان للعرب سبب متعلق في بناء القصيدة العربية على حافتها القديمة ، وكان صوره الشعر لا يعنى ما خلقه عليه اليوم من التزام بوحدة البيت والقافية ! ولكن كان هو البناء الكلى للقصيدة شكلاً ومضموناً ، وسحين خرج القدماء عن هذا البناء ثار عليهم الشقاء ، ولكن خروج أولئك كان هو تماماً الفشل أى تواسى قصائده بالخرافات بدلاً من الوقوف على الأطلال . وبعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما تبدأ القصيدة بذكر الفيلسوف والفنم والأثر يجعله سبباً لذكر الأسماء الذين رحلوا وماجروا ، ثم وصل ذلك بالشيب فشكاً شدة الوجد ولكن القرائق وفردت الصبابة والشوق من أجل أن يحل القلوب ويستندى الأسماح إليه لأن الشيب غريب من القوس لصيق بالوجدان مهيمن على الروح والقلب والشاعر . والشاعر القديم لما كان يفرغ من الشيب قلته بذلك يكون قد استوفى من الإصغاء إليه والانتباه له ، وهنا يقبض على الحلق لم يحل في شعره ويشكو التعب والبهس وسرى الليل وحر الحجير وقطع الحجير ، فثمة علم من كل ذلك أنه لرجب على صاحبه حتى الرجاء وفور عنه ما خلقه من الكثرة في السير بدأ في المديح ليصت صاحبه على المكافأة . وكان القدماء يعتبرون للشاعر الجديد هو من يسلط هذه الأساليب ويوازن بينها فلا يجعل واحداً منها يغلب على الشعر لديه وهو بذلك يقيم حدود الشعر ويحقق كل شروطه إذا لم يطل قيلت السامعين وإذا لم يطع وبالقوس هذا لى المزيد . لى بعض الرحا إلى وإلى حراسان لى أمة قملدهه بقصيدة تشبهاً ما لا يتعدى شجرة فقال له الوالى ما بقيت كلمة عليه ولا معنى لها إلا وقد دخلته من مدحى بتسليك فإن أرضت مدحى فالتصد في الشيب ، فثمة فائده

هل تعرف الدار لأم القمير

ذبح ذابحير صدحه في نظر

فقال له الوالى وكان يدعى نصر بن سيار : لا تذك ولا هذا ولكن بين الأمرين . وقال الشاعر مالك لا تطلق الجماع فقال هم لجد المثل السائر إلا بينا واحداً وقال القدماء : لى شاعر الشعراء أن يخرج من مذهب للتقدمين في أقسام الشعر ، ويحسبوا أنه لى أن يقضى على منزل حابر أو يركب عند نصر شديد لى لى أن المتقدمين وقوا على الفزول الدائم والرسم الصافي ، أو أن يرحل شاعر على حابر أو يطل ويصفها وما الحق به ربه من عند السبر وهو الطريق لى لى أن المتقدمين رحلوا على الناقة والهمير . ناهيك عن الحظالة والمكوك !!

ولقد الحفل بن أحد أنشد رجل : تراعى نمر بن قارظنا فقلت لى هذا شيا لى كيف جزل للمعاجع أن يقول :

وتقاسى المر بن قارظنا ، ولا يجوز لى ؟

وكان صاحبنا من الشعراء الذين يقيمون على اشتقاق للتقدمين ليطبقون أنفسهم بما لم يخلقوا . وذلك لى الشعراء .

أحمد الخوق

الليلة يا سمرا يا سمرا

الليلة يا سمرا

الليل يصيح ويغنى

وتفكرى وتفكرى

شعبت هواكى لغيت نفسى

الليلة يا سمرا

وهل يموت من يجد نفسه يا سمرا فؤاد ؟ هل يموت

من استنقى غير الأرض وهل يموت من يجد شمعه ؟

وهل يا سمرا فؤاد . . . هل ؟

يطلق العصارى تحت الليل والنشأ

أخت البليه

فى حب الحسين والإمام والسيدة والأهمل والموسكى . وكل الأسماء الشعبية التى هام حيا وعشقا بها وبأهلها فؤاد حداد ، ولحبيت مصر الوطن يقول :

على النشأ من أحلامك

يصلى الثبات من أيامك

حتى الى حلفك كدامك

تلقى البلد هامره

والإنسانية هنا

يا مصر يا أمنا

ويتحول الشاعر إلى قصيدة أمل تؤق ثمارها من حكمة الأيام :

قالوا الليالى الطويلة امتى آخرها

قلت الزمن أرض والفلاح حيرها

ويصرح فؤاد حداد لى فلسطين ، فثمة فى قلب فلسطين ، وفى حية القلب منه :

ذكرت يا فدا واربعه

وفى الخيال عذيت

والقدس أختى الجريحه

لما بدت غصبت

تحت اللطف والدنس

أنت أين النص

دراج البيوت النايه

لازم نعيش المقاومة

وهو فى إصراره أن تظل المقاومة برغم كل شيء ، لى داخل فلسطين فقط ، بل فى كل الأقطار التى تتن شعوبها بما هو أخطر من الاستعمار ، بناجينا هذا الموال الذى يسألنا فيه ، هل سيصبح جسمه ثقلاً لى يستطيع حمله المشيعون ؟

الكلاب الميتة بتنجح

فى هروقى ضد كل القنابل

كنت مش قابل أكيد مش قابل

يدبحوا الشجر الى كان والدى

يدبحوا الشجر الى كان طيى

يدبحوا الشجر الفلسطينى

فى المراه صوت بيوتى

فى المراه صوت حبيبتى

نمشى طالع لابس المنه

شيخ فؤاد يا شيخ فؤاد حطير

والأ راح تنقل على كضاهم

والأ تستمر فى نور الأرض

بالفتح ستبقى على نور الأرض وهل يظورها لى امتدت إلى قلبك ، وكيف يظل جثمان من كان قلبه طائراً أطلق جناحيه فوق القيود محلقاً فى الفضاء الرحيب ؟

وفؤاد حداد يدرك أنه إذ مات جسداً ، فإن روحه ستخلد مع شعره ، ولكنه بشر فى النهاية تحمى سيرة الموت ليفزع ، مدركاً أن فى الرحيل فراق الأسماء من الأمل والأصدقاء فبشدهم

عشتق قملدكم الحلوه ومرأوحكم

ومجيككم بكرو يا أهل الحى لما أموت

يمكن أسامى الشوارع راح تعطلنى

كان يا ماكان النهار طالع بالف عمود